

**AUS DEM RAHMEN –
EIN WEISSES GEDICHT AUF ‘NEM SCHWARZEN GESICHT?
Visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen
zwischen der deutschen Kolonialzeit und der Weimarer Republik**

vom Fachbereich Humanwissenschaften
der Technischen Universität Darmstadt

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
(Dr. phil.)

Genehmigte Dissertation
von Anika-Brigitte Kollarz, M. A.
aus Hannover

1. Prüferin: Prof. Dr. Alexandra Karentzos, TU Darmstadt
2. Prüferin: Prof. Dr. Kerstin Pinther, LMU München

Tag der Einreichung: 04.12.2012
Tag der mündlichen Prüfung: 16.04.2014

Darmstadt 2017
D17

Inhaltsverzeichnis

<i>Danksagung</i>	- 1 -
<i>1. Einleitung</i>	- 2 -
<i>2. Prämissen des Untersuchungsgegenstandes</i>	- 16 -
2.1 Visuelle Repräsentationen als diskursive Konstruktionen	- 16 -
2.2 Diskursive Körper, gender und race	- 20 -
2.3 Bilder des Körpers	- 26 -
<i>3. Kontexte</i>	- 41 -
3.1 Ikonografien Schwarzer Frauen	- 41 -
3.2 Schwarze Frauen in der visuellen Kultur des 19./20. Jahrhunderts	- 61 -
<i>4. Künstlerische Produktionen: Traditionen – Brüche – Widerständigkeiten</i>	- 86 -
4.1 Anton Ažbe und Otto Ubbelohde: Schwarze Frauen als Akademie-Modelle	- 86 -
4.2 Ernst Ludwig Kirchner: Schwarze Frauen im Atelier des Primitivismus	- 95 -
4.3 Ernst Vollbehrr: Schwarze Frauen als Modelle in den Kolonien	- 117 -
4.4 Georg Tappert: Schwarze Frauen in der Großstadt	- 137 -
4.5 Hannah Höch: Weiblich – Schwarz – fragmentiert	- 153 -
<i>5. Resümee und Ausblick: AUS DEM RAHMEN?</i>	- 171 -
<i>Anhang</i>	- 175 -
Abbildungen	- 175 -
Abbildungsnachweise	- 184 -
Übersicht über visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen	- 185 -
Literaturverzeichnis	- 192 -
Verzeichnis nicht veröffentlichter Quellen	- 234 -
Verzeichnis von Online-Datenbanken und Homepages	- 234 -
<i>Curriculum Vitae</i>	- 237 -

Danksagung

Meiner Promotionsbetreuerin und Erstgutachterin Alexandra Karentzos gilt hier an erster Stelle mein großer Dank: Durch Ihre Begleitung und Unterstützung wurde diese Arbeit überhaupt erst möglich. Für Ihr Engagement danke ich außerdem meiner Zweitgutachterin Kerstin Pinther ganz herzlich.

Für inspirierende Gespräche und Korrespondenzen danke ich Rea Brändle, Joachim Zeller, Monika Firla, Julia Hauser sowie Nathanael Busch. Besonders erwähnen möchte ich auch die tollen Gespräche und Diskussionen mit den Studierenden und Promovierenden des Kolloquiums von Alexandra Karentzos: Danke!

Für ihre Unterstützung bei den Abbildungen danke ich dem Museum für Franken, Staatliches Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Würzburg; der Gemeinde Illerkirchberg, insbesondere ihrem Bürgermeister Anton Bertele sowie Gerhard Rimmele; der BGAEU, vor allem Bernhard Heeb; Henrick Stahr; der Universitäts- und Stadtbibliothek zu Köln, insbesondere Christiane Hoffrath; der Galerie Kornfeld, namentlich Eberhard W. Kornfeld; der Stiftung Historische Museen Hamburg, dort dem Altonaer Museum, vor allem Elke Schneider; der Galerie Henze & Ketterer, insbesondere Didari Mikeladze; dem Kirchner Museum Davon, vor allem Annick Haldemann; der Albright Knox Art Gallery Buffalo, insbesondere Kelly Carpenter; dem Leibniz-Institut für Länderkunde, hier vor allem Heinz Peter Brogiato; Arne Schöfert; Karl Markus Kreis; dem Institut für Auslandsbeziehungen, und hier besonders Manfred Prinzky; dem Labor und Inhaber Klaus Liedtke sowie der Berlinischen Galerie, insbesondere Ralf Burmeister. Für die Unterstützung meiner Forschung zu den Bildern von Georg Tappert gilt mein ausdrücklicher Dank den Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen, insbesondere Christian Walda. Schließlich danke ich noch der Der VG Bildkunst für eine sehr gute Beratung und informative Unterstützung.

Ein großer Dank geht auch an die Stiftung der deutschen Wirtschaft, durch deren Promotionsstipendium der finanzielle und organisatorische Rahmen geschaffen wurde.

Für wache Augen und kritische Blicke danke ich Elfriede, Klaus und Gabi, Annette, Helle, Julia, Nathanael, Hanna, Christina, Nicole, Ralf und Caroline.

Mein besonderer Dank geht schließlich an meinen Mann, meine Eltern, meine Schwester sowie Hanna und Sarah: Ohne Eure Geduld und die ermutigenden Worte wäre dies Projekt nie vollendet worden. DANKE!

1. Einleitung

aus dem rahmen

ich male dir
ein dunkles gedicht
für dein weißes
gesicht
mit einem rahmen
aus dem du
fällst
so wie ich
auf neuen boden
ich male wort
für wort
dir
schwarz
vor augen und ohren
ein dunkles gedicht
fürchte dich nicht
bleichgesicht
ich bin's¹

Die afrodeutsche Schriftstellerin May Ayim nutzt dieses Gedicht, um ihre künstlerisch- afrodeutsche Position durch „ein dunkles gedicht“ zu bekunden. Sie beschreibt den po-etisch-ästhetischen Vorgang, „bleichgesicht[ern]“² „schwarz vor augen und ohren“ zu malen. Sie spielt mit dem umgangssprachlichen Begriff des *Schwarzmalens*, bei dem das Schlimmste erwartet wird. Im Spiel mit Farbkontrasten, die auf rassistische Stereotype rekurren, vermag dieser Begriff aber auch stereotype Imaginationen zu evozieren. Im kulturellen Synkretismus persifliert die Autorin solche von Angst und Begehren besetzten Stereotype. Sie eröffnet „neuen boden“ jenseits des „rahmens“, der nicht durch Angst und Vorurteile besetzt ist. Um den Angesprochenen die Angst zu nehmen und Mut zu diesem Schritt zu machen, beschwichtigt sie – „fürchte dich nicht“ – und stellt sich vor – „ich bin's“. Ayim verkehrt in dem Gedicht den lang dauernden Aneignungs- und Hegemonialisierungsprozess von Schwarzen durch Weiße ins Gegenteil. Das Gedicht dient der Selbstpositionierung Ayims sowie dazu, im kreativen Prozess stereotype Festschreibungen zu persiflieren und aufzubrechen.

Spannend ist, wie May Ayim in dem Gedicht mittels schwarz-weißer Polarität den hegemonialen Aneignungsprozess auf künstlerischer Ebene am Beispiel eines gemalten Bildes spiegelt. Ayims Gedicht berührt Fragen nach dem normativen Rahmen, nach Aneignungsstrategien und Funktionen von Bildern, die Schwarze Menschen zeigen, sowie nach dem Verhältnis zwischen Schwarzen und Weißen. Der von Ayim beschriebene ästhetisch-poetische Vorgang motiviert mich als Kunsthistorikerin, nach visuellen Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit in Deutschland zu fragen: Seit wann gibt es visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen in Deutschland? Wie sehen diese aus? Finden in diesen künstlerische Aneignungsprozesse statt? Gibt es in solchen ein Spiel mit Gegenüberstellungen von Schwarzen und weißen Frauen? Werden dort immer Stereotype bestätigt oder gibt es möglicherweise auch Bilder, die Positionen jenseits eines normativen Rahmens beziehen?

Meine Magisterarbeit, in deren Zentrum Edouard Manets Porträt „Lauré“ stand, setzte sich bereits mit Bildnissen Schwarzer Frauen im Frankreich des 19. Jahrhunderts auseinander.³ Dabei offenbarte sich im Vergleich ein Forschungsdesiderat bezüglich visueller Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit in Deutschland. Als (logische) Konsequenz stellt die vorliegende Forschungsarbeit in Deutschland entstan-

¹ Ayim, May: *Blues in Schwarz Weiss*. Berlin 1995, S. 67.

² Geprägt wurde dieser Begriff aus der Perspektive amerikanischer Ureinwohner innerhalb von Wild-West-Romanen.

³ Kollarz, Anika: *Edouard Manets La négresse und die Bilder schwarzhäutiger Frauen im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Magisterarbeit, betreut von Prof. Dr. Werner Schnell, Universität Göttingen, 2007.

dene visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen in den Mittelpunkt. Das Ziel der Arbeit ist, solche visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen zu finden und auf ihre Existenz aufmerksam zu machen. Wie und warum wurden sie angefertigt? Erfolgt die Darstellungen im Rahmen normativer Vorstellungen oder haben Kunstschaffende diesen Rahmen auch überschritten?

Bevor das Forschungsvorhaben dieser Arbeit jedoch detaillierter hergeleitet und dargelegt wird, gilt es, sich zunächst mit einer grundlegenden Problematik auseinanderzusetzen. Die Tatsache, dass die stereotypen Bilder und Worte, die in Kolonisierungs- bzw. Eroberungsprozessen geprägt wurden und mit denen May Ayim in ihrem Gedicht spielt, bis heute bekannt sind und immer noch verwendet werden, verweist darauf, dass ein kritischer, vorsichtiger und differenzierter Umgang mit Bildern, Sprache und Benennungen erfolgen muss. Es folgt daher ein kleiner Exkurs über kursierende Begrifflichkeiten, deren Problematiken sowie das Ringen um Worte, die eine Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglichen.

Begrifflichkeiten der Benennung

Heute gelten in Deutschland verschiedene Begriffe für die Bezeichnung von Menschen, die mit Rassismen konfrontiert werden, als politisch korrekt: *Afrodeutsch*, *People of Color* (PoC) und *Schwarz* in der Großschreibung.⁴ Es handelt sich um selbstgewählte Begriffe z. B. der Schwarzen Community in Deutschland.⁵ *Afro-deutsch* wurde in den achtziger Jahren wesentlich durch das Buch „Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte“ von 1986 als Selbstbezeichnung geprägt.⁶ Die Bezeichnung ist angelehnt an *afro-amerikanisch* und verweist auf die Herkunft der sich so Bezeichnenden: entweder ist ein Elternteil afrikanischer oder afro-amerikanischer und das andere deutscher Abstammung, ein Elternteil afro-deutsch oder es sind beide Eltern afro-amerikanischer oder afrikanischer Abstammung, besitzen aber die deutsche Staatsbürgerschaft. Verbindend für Menschen, die sich so bezeichnen, ist die Erfahrung in einer Gesellschaft zu leben, in der Weißsein und Deutschsein die Norm ist:

„Mit dem Begriff *afro-deutsch* kann und soll es nicht um Abgrenzung nach Herkunft und Hautfarbe gehen, wissen wir doch allzu gut, was es heißt, unter Ausgrenzung zu leiden. Vielmehr wollen wir *afro-deutsch* den herkömmlichen Behelfsbezeichnungen wie *Mischling*, *Mulatte* oder *Farbige* entgegensetzen, als einen Versuch, uns selbst zu bestimmen, statt bestimmt zu werden.“⁷

Bei *People of Color* (PoC) handelt es sich um das Konzept einer Kollektivbezeichnung, in dem davon ausgegangen wird, dass Menschen, die nicht *weiß* sind, einen gemeinsamen Erfahrungshorizont in einer mehrheitlich weißen Gesellschaft haben. *Schwarz* in der Großschreibung verfolgt einen ähnlichen Ansatz; es soll „darauf aufmerksam machen, dass es kein wirkliches Attribut ist, also nichts *Biologisches*,

⁴ Vgl. zu den Begrifflichkeiten u. a. Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. 3. Aufl. Berlin 2006; Kron, Stefanie: *Fürchte Dich nicht, Bleichgesicht! Perspektivenwechsel zur Literatur afro-deutscher Frauen*. Münster 1996, S. 10 f.; Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2004; Sow, Noah: *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*. München 2008; Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2011.

⁵ Mit der Bezeichnung *Schwarze Community Deutschland* beziehe ich mich sowohl auf die Internetseite „Der Braune Mob“ (www.derbraunemob.de), die der „Initiative Schwarze Menschen in Deutschland“ (<http://neu.isdonline.de>) und auf die von „ADEFRA e. V. – Schwarze Frauen in Deutschland“ (<http://www.adefra.de>). Diese Auswahl ist nicht vollständig, doch handelt es sich um die bekanntesten Internetseiten und Gruppierungen Schwarzer Menschen in Deutschland. Die oben genannten Gruppen sind sich bezüglich der Begriffsprägungen einig. Der Braune Mob hat sogar 2006 eine „Information für Journalisten zum korrekten sprachlichen Umgang mit rechtsextremistischen oder rassistisch motivierten Straftaten“ herausgegeben (Online verfügbar unter:

www.derbraunemob.de/shared/download/info_journal_rstraf.pdf, Stand:10.11.2012), auf die sich auch der Formulierungsratgeber der Bundeszentrale für politische Bildung bezieht: Fischer, Anna: *Kleiner Formulierungsratgeber für Journalisten*. Wann ist eine Tat rassistisch? Und wann ein Opfer *Schwarzer* oder *Weißer*? Bundeszentrale für politische Bildung 2007. Online verfügbar unter: www.bpb.de/themen/9J9Q1Y,0,0,Kleiner_Formulierungsratgeber_f%FCr_Journalisten.html, zuletzt aktualisiert am: 25.05.2007, Stand:03.01.2011.

⁶ Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar: Vorwort. In: Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin 2006, S. 17-23.

⁷ Ebd. S. 18.

sondern dass es eine politische Realität und Identität bedeutet.“⁸ *Schwarz* zu sein bedeutet also, gemeinsame Erfahrungen von Diskriminierung und Rassismus aufgrund von Physiognomie, Hautfarbe und Herkunft gemacht zu haben oder diesen potentiell ausgesetzt zu sein. Das Spektrum epistemischer Rassismusdefinitionen reicht von ideologischen Auffassungen bis hin zur Darlegung als Diskursfeld oder Wissenssystem.⁹ Generell steht hinter Rassismus der Glaube

„an die Ungleichheit der menschlichen Rassen [...], in dessen Namen bestimmte Rassen, bestimmte Kulturen wirtschaftlicher Ausbeutung, sozialer Absonderung und selbst physischer Ausrottung ausgesetzt sind. Rassistisch ist jede Person oder Politik, deren Handlungen sich, wissentlich oder nicht, von diesem Glauben beeinflussen lassen.“¹⁰

Der Begriff *Schwarz* ist ein moderner, der sich in den 1980er Jahren entwickelte.¹¹ In historischen Diskursen wurden Schwarze Frauen als *schwarze* in der Kleinschreibung, als *Schwarzafrikanerin*, *Afrikanerin*, *Mohrin*, *Negerin* oder *Mulattin* bezeichnet. – Allein die passive Satzkonstruktion macht deutlich, dass es sich um Fremdbezeichnungen handelt. Die Begriffe erzeugen eine wertende Differenz der Bezeichneten zu einer weißen, deutschen und auch europäischen Norm, die die Bezeichnungen objektivierte, wie die folgenden Ausführungen zeigen:

Die älteste in der deutschen Sprache bekannte Bezeichnung für Schwarze Frauen ist *Mohrin*, die sich vom lateinischen *maurus* bzw. griechischem *μαύρος* ableitet. Die ursprüngliche Bedeutung ist *schwarz*, *dunkel* bzw. *dunkelhaarig* und wurde zunächst für die Bewohner Mauretaniens, die Mauren, verwendet.¹² Erst im 16. Jahrhundert wurde *Mohr* im Deutschen ausschließlich für Menschen mit dunkler Hautfarbe gebraucht, während Mauren direkt so bezeichnet wurden.¹³

Die Bezeichnung *Negerin* leitet sich etymologisch von dem portugiesisch-spanischen Wort für schwarz – *negro* – ab, das wiederum seinen Ursprung in dem lateinischen Wort *niger* hat.¹⁴ Seit dem 16. Jahrhundert fand diese Bezeichnung für dunkelhäutige Menschen in Westeuropa Verwendung. Symptomatisch zeichnet sich dabei eine Bedeutungsverschiebung im Französischen ab: Bemerkenswert ist, dass nicht das französische Wort für schwarz – *noir* – verwendet wurde, sondern ein fremdsprachlicher Transfer aus dem Portugiesischen stattfand und sich stattdessen *nègre* bzw. *négresse* etablierten. Untersuchungen über die Verwendung in französischen Wörterbüchern und Enzyklopädien des 18. und 19. Jahrhunderts zeigen, dass *nègre* als Synonym für *Sklave* fungierte.¹⁵ Im Zuge abolitionistischer Bewegungen wurde *nègre* dann im Sprachgebrauch teilweise durch *noir* ersetzt. Serge Daget stellte in einer Wortanzahlanalyse von 143 Texten, die zwischen 1770 und 1845 entstanden, den unterschiedlichen Gebrauch der Begriffe *esclaves*, *nègres* und *noirs* heraus. Er zeigt, dass der Begriff *noirs* von den Abolitionisten einge-

⁸ Sow 2008, S. 19. Siehe weiterführend: Arndt, Susan (Hg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Münster 2001, S. 33.

⁹ Vgl. z. B. Miles, Robert: *Rassismus. Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffs*. Hamburg 1991. Im Gegensatz dazu steht: Goldberg, David Theo: *Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning*. Oxford 1993. Eine Zwischenposition nimmt z. B. Stuart Hall ein, der Rassismus als ideologischen Diskurs begreift. Vgl. Hall, Stuart: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. In: Rätz, Nora (Hg.): *Theorien über Rassismus*. Hamburg 2000, S. 7-16.

¹⁰ Kron 1996, S. 11.

¹¹ Vgl. al-Samarai, Nicola Lauré: *Schwarze Deutsche*. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2011, S. 611-613.

¹² Dieser Begriff beinhaltete von vornherein positive und negative Stereotypen: *mōr* – Maure, *swarzer mōr* – Maure mit dunkler Hautfarbe, *hellemōr* – Höllenmohr, Synonym für Teufel.

¹³ Vgl. Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren: Afrikaner in Bewußtsein und Geschichte der Deutschen*. Hamburg 1993, S. 19-22.

¹⁴ Vgl. Kluge, Friedrich/Seebold, Elmar: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. Aufl. Berlin 2002, S. 648.

¹⁵ Die Académie française definierte *nègre*: „C'est le nom qu'on donne en général à tous les esclaves noirs employés aux travaux des colonies.“ Siehe Eintrag *nègre* im: *Dictionnaire de l'Académie française*. Bd. 3, 3. Aufl. Paris 1801, S. 165; siehe auch: *Dictionnaire de l'Académie française*. Bd. 2., 6. Aufl. Paris 1835, S. 260. Im *Dictionnaire de l'Académie française*, Bd. 2, 7. Aufl. Paris 1878, S. 263, wird *nègre* als Bezeichnung für die Angehörigen der *schwarzen Rasse* und im Besonderen die Einwohner Afrikas vorgeschlagen. Vgl. Delesalle, Simone/Valensi, Lucette: *Le Mot Nègre dans les dictionnaires français de l'Ancien Régime*. In: *Langue Française*. Bd. 15, 1972, S. 79-104. Brasseur, Paul: *Le Mot nègre dans les dictionnaires encyclopédiques français du XIXe siècle*. In: *Cultures et Développement*. Jg. 8, Heft 4, 1876, S. 579-94; Delesalle, Simone/Valensi, Lucette: *Nègre/Negro. Recherches dans les dictionnaires français et anglais au XVIIe siècle*. In: Guiral, Pierre/Temime, Emile (Hg.): *L'idée de race dans la pensée politique française contemporaine*. Paris 1977, S. 158-162.

führt wurde und sein Gebrauch mit der Verbreitung ihrer Meinung stark anstieg. Allerdings wurden *escaves* und *nègres* dadurch nicht aus dem Wortschatz verdrängt.¹⁶

Erst im 18./19. Jahrhundert im Zuge der Verbreitung von Rassentheorien wurde die Benennung *Neger/in* vermehrt genutzt, hing sie doch eng mit der Vorstellung einer *ne-griden Rasse* zusammen. Im Kontext kolonialer Ausbeutung, Versklavung und Fremdbestimmung ergänzte die Bezeichnung die vorgängige Benennung um eindeutig negative Konnotationen. – Es kam zur Gegenüberstellung des *edlen Mohren* (vorkoloniale Vorstellung) und des *primitiven Negers* (koloniale Vorstellung), bei dem die Bedeutung des Wortes *μωρος* (töricht, dumm, gottlos) mitschwingt.¹⁷

Auch die Bezeichnung *Schwarzafrikanerin* wurde im Zuge der Kolonisierung geprägt, als Afrika in eine Region nördlich und eine südlich der Sahara unterteilt wurde. Das südliche wurde als „geschichtslos und unterentwickelt“¹⁸ bewertet, bewohnt und regiert von Menschen, die angeblich eine dunklere Hautfärbung hatten als die des nördlichen Afrika. Dieser Begriff evozierte eine „unzulässig[e] Alterisierung und Homogenisierung [..], die sich weder geografisch noch kulturell legitimieren lässt“¹⁹.

In der Bezeichnung *schwarze Frau* in der Kleinschreibung ist die Markierung von Hautfärbung offensichtlich. Die Bezeichnung einer Hautfarbe, die als solche rein farbtechnisch nicht existiert, rekurriert auf ein rassistisches System, indem zwischen *schwarzen*, *weißen* und anderen *Rassen* unterschieden wurde. Auch der Bezeichnung *Farbige* liegt die Konstruktion rassistischer Dichotomie zugrunde. Dieser Begriff findet seit Mitte des 19. Jahrhunderts, in Orientierung an das englische *coloured*, auch Anwendung für Menschen.²⁰ *Farbig* unterscheidet zwischen *Weißen* und *Nicht-Weißen* einzig aufgrund von Hautfärbung, wobei *Nicht-Weiße* als different, abweichend markiert werden und *Weiß* als Norm gesetzt wird.

Weniger auf Hautfarbe und mehr auf die Vorstellung von einer *Blutlinie* bezieht sich die Bezeichnung *Mulattin*; der Begriff ist dem spanischen *mulato* entlehnt. Auch hier ist die Vorstellung verschiedener *Rassen* wirksam, da damit Menschen bezeichnet wurden, deren Eltern verschiedenen *race*-Kategorien angehörten. Der Ursprung des Begriffes liegt in *mulo*, dem Wort für Maulesel, den Nachkommen einer Pferdestute und eines Eselhengstes.²¹ Demnach ist der Bezeichnung *Mulatte/in* stets ein Bezug zu Tieren implizit, der die Menschen *rassenhierarchisch* auf einer niederen evolutionären Stufe – Tieren nahe stehend – verortet. Diese Animalisierung zeigte sich auch in deren stereotypen Charakterisierungen, wie insbesondere bei Konstruktionen der *Hottentottin* noch zu sehen sein wird.

Aufgrund der wertenden Differenz sowie der Diskriminierung der Bezeichneten durch obige Begriffe, ist von ihnen Abstand zu nehmen. Jede Wiederholung ist problematisch, da darüber die zweifelhaften Inhalte performativ erzeugt, festgeschrieben und verhärtet werden.²² Hinzu kommt die verletzende Wirkung dieser Begriffe, wie es z. B. Grada Kilomba in ihrem Aufsatz „Das N-Wort“ dargelegt hat.²³

Da in dieser Arbeit keine diskriminierenden Begriffe zur Bezeichnung des Untersuchungsgegenstandes genutzt werden wollen, bleiben nur drei mögliche Worte zur Auswahl: Afro-deutsch, *People of Color* und Schwarz in der Großschreibung. Afrodeutsch eignet sich nicht, da nicht alle Frauen, die sich als *Schwarz* beschreiben oder als *Schwarz* wahrgenommen werden, afrodeutsch sind. Bei *People of Color*

¹⁶ Vgl. Daget, Serge: Les mots *esclave*, *nègre*, *noir*, et les jugements de valeur sur la traite négrière dans la littérature abolitionniste française de 1770 à 1845. In: *Revue française d'histoire d'outre-mer*. Bd. 60, 1973, S. 511-548. In diesem Sinne propagierte die 1788 gegründete abolitionistische Gesellschaft *Société des amis des noirs* im Namen ein anderes Menschenbild.

¹⁷ Vgl. Kron 1996, S. 24 f.; Martin 1993, S. 84-85.

¹⁸ Machnik, Katharine: *Schwarzafrika*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 204-206, S. 204.

¹⁹ Ebd., S. 205.

²⁰ Vgl. Bauer, Marlene/Petrow, Kathrin: *Farbige/Farbiger*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 128-131.

²¹ Das Suffix *-ato* bezeichnet Jungtiere.

²² Performativität verwende ich in Orientierung an Judith Butler. Zur Erläuterung dieser Theorie siehe das Kapitel: „2.1. Visuelle Repräsentationen als diskursive Konstruktionen“.

²³ Vgl. Kilomba, Grada: Das N-Wort. Bundeszentrale für politische Bildung 2009. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/themen/B89NS4.html>, Stand:29.09.2010.

handelt es sich nicht um einen genuin deutschen Begriff; die Bezeichnung beschreibt ein Kollektiv, das zu weit gefasst und zu unspezifisch ist, um den Untersuchungsgegenstand gut zu erfassen. In dieser Arbeit wird der Begriff *Schwarz* in der Großschreibung genutzt, um darauf aufmerksam zu machen, dass Menschen aufgrund ihrer Herkunft sowie ihrer Physiognomie und Anatomie auch in der Vergangenheit gemeinsame Erfahrungen von Rassismus hatten, und nicht, um über diese Menschen als Objekte zu schreiben und damit hegemoniales Wissen, Differenz und Diskriminierung zu erzeugen. Dies findet auch Anwendung in der Beschreibung des Untersuchungsgegenstands, da eben diese Bilder als „materielle Manifestationen von Argumenten“²⁴ und somit als Teil historischer Diskurse um Schwarze Frauen verstanden werden. Generell birgt die Verwendung eines modernen Begriffs Probleme für Bilder, die zu einer Zeit entstanden, als es diese Bezeichnung so noch nicht gab. Die Schwierigkeit liegt darin, dass zum einen Bilder verhandelt werden, die vor der Entwicklung des Rasse-Gedankens entstanden sind, und dass bei den anderen sich die Bedeutungen des Begriffs nicht decken; so können in die Bilder eingeschriebene Rassismen und Diskriminierungen durch den modernen Begriff überdeckt bzw. rassistische Einschreibungen auf den neuen Begriff verschoben werden. Die Problematik kann jedoch als Hinweisfunktion genutzt werden, kritisch und differenziert mit dem Bildmaterial umzugehen und stets auf potentiell diskriminierende Einschreibungen zu achten. Es ist anzunehmen, dass visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen in der deutschen Vergangenheit nie jenseits solcher Diskriminierungen gedacht werden können. „Visuelle Repräsentation Schwarzer Frauen“ bzw. „visuelle Repräsentation Schwarzer Weiblichkeit“ eignen sich nach momentanem Kenntnisstand am besten zur Beschreibung des Untersuchungsgegenstands; doch erfolgt die Verwendung im Bewusstsein, dass in der Zukunft ein geeigneterer Begriff gefunden werden sollte.

Quellen und Forschungsstand

Im Fokus des Interesses stehen in dieser Arbeit visuelle Repräsentationen, die über Codierungen der Differenzkategorien *race* und *gender* als Schwarze Frauen erkannt werden können. Das Erkennen visueller Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit nur anhand visueller Codierungen ist schwierig, da in Körperbildern applizierte Codierungen oft indifferent und widersprüchlich erscheinen können; so offenbart sich ein Konstrukt- und kein Wahrheitscharakter. Ein bekanntes Beispiel für eine uneindeutige Interpretation visueller Zeichen ist der Kupferstich Rembrandts, genannt „Liegende Negerin“ oder auch „Liegender Akt“.²⁵ Vom Künstler selbst sind keine Informationen bezüglich des Modells oder der Darstellungsabsicht überliefert, doch wird in der Forschung immer wieder über den *race*-Status des visualisierten Frauenkörpers diskutiert, ob nämlich die Frau dunkle oder helle Haut hat.

Aufgrund der Herausforderungen bei der Bildsuche wurde vorwiegend auf schriftliche Hinweise geachtet. Als relevant für den Bildkorpus wurden visuelle Repräsentationen erachtet, in deren Rezeptionskontext von einer Schwarzen Frau oder einem Modell afrikanischer oder afroamerikanischer Herkunft die Rede ist, unter der Maßgabe, dass sich die Kunstschaffenden bewusst mit diesem Modell auseinandersetzten und sich dies in der Bildkonstruktion widerspiegelt. Visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen konnten oftmals nur über Bildtitel gefunden werden, in denen die diskriminierenden Begriffe *Mohrin*, *Negerin* oder *Mulattin* verwendet wurden. Das birgt allerdings die Gefahr, dass nur Bildproduktionen gefunden werden, denen Rassismus von vornherein implizit ist und dass dabei Bilder, die andere Positionen beziehen, durch das Raster fallen. Deshalb kann der Quellenkorpus weder als vollständig noch als allgemeingültig angenommen und Analysen nur innerhalb dieser Einschränkung vorgenommen werden.

²⁴ Türk, Klaus: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst. In: Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006, S. 142-180, hier S. 149.

²⁵ Rembrandt van Rijn: „Liegender Akt“, 1658, Kaltnadelradierung, 81x158 mm. Staatliche Kunstsammlungen Weimar. Vgl. zur Diskussion: Kolfin, Elmer: Rembrandt's Africans. In: David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 3: From the Age of Discovery to the Age of Abolition. Teil 1: Artists of the Renaissance and Baroque, London 2010, S. 271-306, S. 302.

Die Suche nach relevanten Bildern offenbarte ein Forschungsdesiderat: Trotz einer Intensivierung der Forschung über Schwarze Deutsche in den Geschichts- und Literaturwissenschaften seit den 1990ern gibt es in der deutschen Kunstgeschichte im Vergleich relativ wenige Zeugnisse postkolonialer Auseinandersetzung. Einen Überblick über die Forschungsentwicklung und die einschlägigen Arbeiten liefert Birgit Haehnel.²⁶ Sie konstatiert, dass trotz der Auseinandersetzung in der *gender*-orientierten Kunstwissenschaft seit der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung an der Universität Trier 1995 zwar mehr und mehr WissenschaftlerInnen die Kategorien *race* und *geography* in ihre Arbeiten einbezogen,

„die etablierte Kunstgeschichte [...] ihre Pforten für Themen aus dem Bereich der gendersensiblen Rassismuskforschung erst im Vorfeld der Documenta 11 (2002) mit ihren Themen zu Globalisierung und Postkolonialismus“²⁷

öffnete. Sie kritisiert „das geringste Bewußtsein für eine dringend notwendige Dekolonisierung des Faches und seiner Methoden“ sowie die mangelnde kritische „Reflexion über den eigenen eurozentrischen Blick“²⁸. Dennoch sieht Haehnel eine wachsende Bereitschaft, Geschlecht und Ethnie als Analysekategorien in kunstwissenschaftlicher Forschung mitzudenken.

Neben verschiedenen von Haehnel benannten Forschungsfeldern wurde in der kunsthistorischen Forschung bisher am intensivsten das Phänomen des sogenannten *Primitivismus* zu Beginn des 20. Jahrhunderts untersucht. Als kunsthistorischer Terminus bezeichnet *Primitivismus* die Auseinandersetzung mit zur damaligen Zeit als *primitiv* bewerteten Kulturen in der Kunst der Moderne. Dabei konnte es sich sowohl um außereuropäische Kulturen als auch Kunst von Kindern, Kranken etc. handeln. Generell sind jedoch verschiedene Formen von *Primitivismus* zu differenzieren.²⁹ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Primitivismus erfolgte jedoch nicht primär „mit dem Ziel der Dekolonisierung des ästhetischen Bewusstseins“, das Viktoria Schmidt-Linsenhoff in den Vordergrund rückt.³⁰ Selten finden in der Forschungsliteratur die Modelle der Kunstschaffenden, die Spezifik der Hautfarbe sowie die Funktionalisierung der Bilder Beachtung; so wird z. B. Hautfarbe oft lediglich als Gruppierungsmerkmal und Verweis auf Diskurse von Exotik u. ä. gedeutet. Anders jedoch steht die Semantik der Hautfarbe im Fokus von z. B. Birgit Haehnels Aufsatz „Skin/Deep – Unterschiedliche Perspektiven in der Repräsentation schwarzer und weißer Frauenbilder in der zeitgenössischen Kunst“ sowie Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Aufsatz „Postkolonialismus“.³¹

Die kunsthistorischen Forschungen, die sich mit Bildern Schwarzer Menschen auseinandersetzten, fokussieren häufig männliche Repräsentationen. Geschlechtsspezifische Analysen wurden sowohl in umfassenden Untersuchungen als auch in Studien zu Schwarzen, kulturellen Erscheinungen wie *Afrikanismus* und auch *Primitivismus*³² einzelner KünstlerInnen vernachlässigt. Visuelle Repräsentationen

²⁶ Haehnel, Birgit: Geschlecht und Ethnie. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin 2006, S. 291-313.

²⁷ Haehnel 2006, S. 295.

²⁸ Haehnel 2006, S. 295. Vgl. im Folgenden: Ebd. S. 297.

²⁹ Vgl. zur Differenzierung: Küster, Bärbel: Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900. Frankfurt a. M. 2003. Vgl. grundlegend zum Phänomen des deutschen *Primitivismus*: Ettlinger, Leopold David: German Expressionism and Primitive Art. In: The Burlington Magazine. 1968, S. 191-210; Bilang, Karla: Bild und Gegenbild: das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1990; Gordon, Donald E.: Deutscher Expressionismus. In: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1984, S. 379-415; Lloyd, Jill: German Expressionism: Primitivism and Modernity. New Haven 1991; Lauber, Wolfgang/Stepan, Peter: Die expressive Geste: deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Neues Schloss, Bibelgalerie Meersburg am Bodensee. Ostfildern 2007.

Generell ist jedoch anzumerken, dass es sich bei dem Adjektiv *primitiv* um ein stark negativ konnotiertes handelt und so die Bezeichnung *Primitivismus* als problematisch zu bewerten ist. Vgl. Hornscheidt, Antje: *primitiv/Primitive*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje. (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 191 f.

³⁰ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Einleitung. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 8-14, S. 8.

³¹ Haehnel, Birgit: *Skin/Deep*. Unterschiedliche Perspektiven in der Repräsentation schwarzer und weißer Frauenbilder in der zeitgenössischen Kunst. In: Kritische Berichte, Bd. 27, Heft 4, 1999, S. 64-82; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Postkolonialismus. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 7/8, 2002, S. 61-72.

³² Im Gegensatz zu *Primitivismus* bezieht sich der sogenannte *Afrikanismus* nur auf die Rezeption kultureller Artefakte aus afrikanischen Gebieten. Vgl. weiterführend: N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas

Schwarzer Weiblichkeit werden selten differenziert analysiert, und wenn, dann zumeist heruntergebrochen auf eine sexualisierte, erotische Darstellung, die bestimmt ist durch eurozentristisches, heterosexuell-männliches Begehren, das sich diese Körper anzueignen sucht.³³ Eine diskursanalytische Betrachtung visueller Repräsentationen Schwarzer Frauen, die die Konstruktion von *race* und *gender* fokussiert, erweist sich in Deutschland bisher als Forschungsdesiderat. Grund für das geringe wissenschaftliche Interesse mag die doppelte Markierung als *Frau* und *Schwarz* sein, was sie lange in einer niederen *Rassenkategorie* und in einer marginalen Stellung am Rande der Gesellschaft verortete.³⁴

Aufgrund der geringen Forschung zu visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen konnte bei der Quellensuche weder auf ein bestehendes Quellenkorpus noch auf einen Bilderkanon zurückgegriffen werden. Alle hier besprochenen Bilder wurden im Zuge dieser Arbeit zusammengestellt. Die Suche nach visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen, die in Deutschland gefertigt wurden, erfolgte zunächst mittels Publikationen, die einen Überblick über die Darstellungen Schwarzer Menschen geben, wie z. B. „The Image of the Black in Western Art“³⁵, „Schwarze Teufel, edle Mohren“³⁶, „Economies of the Flesh. Representing the Black Female Body in Art“³⁷. Hinzu kamen Ausstellungskataloge, die visuelle Repräsentationen Schwarzer Menschen fokussierten, z. B. „Black ist Beautiful“³⁸ und „Wilde Welten“³⁹. Neben diesen Publikationen erwies sich das Internet als hilfreich: Durch Schlagwortsuche in Bilddatenbanken⁴⁰ sowie mittels der Recherche auf Museums- oder Medienseiten, die der Repräsentation Schwarzer in der Kunst eigene Artikel sowie Seiten widmen, konnten weitere Bilder hinzugewonnen werden.⁴¹ Nachdem sich herauskristallisierte, dass die gesuchten Bilder vermehrt seit Deutschlands Inbesitznahme von Kolonien in Afrika entstanden sind, wurden zusätzlich Oeuvrekataloge bekannter Kunschtchaffender durchgesehen. Leider war dieser Schritt mit geringen Neufunden verknüpft, führte aber bei den Kunschtchaffenden, die sich dieser Thematik zugewandt hatten, z. T. zu einer erstaunlichen Anzahl von Arbeiten.

Anhand der gefundenen Quellen kann eine erhöhte Bildproduktion, die Schwarze Weiblichkeit visualisiert, von der Wende des 19./20. Jahrhunderts bis hin zum Ersten Weltkrieg, während der Weimarer Republik, während des Nationalsozialismus, und dann wieder in den 1960er Jahren konstatiert werden. Diese Arbeit widmet sich den beiden ersten Phasen dieser Bildproduktionen, die durch Imperialismus, Kolonialismus, aber gleichermaßen auch durch verschiedenste Emanzipationsbewegungen bestimmt sind, eine Zeit großer politischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Umbrüche.⁴² Nicht untersucht werden hingegen jene Arbeiten, die im Nationalsozialismus entstanden sind: In dieser Periode kulminierten zwar die zu seit Ende des 19. Jahrhunderts angestoßenen Prozesse oder wurden vehement gestoppt, jedoch ist dieser Zeitraum politisch und gesellschaftlich so komplex und für sich eigenständig, dass die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten einer eigenen, umfassenden Abhandlung bedürfen.

in der deutschen Avantgarde. Berlin/Frankfurt a. M. 2002; Mudimbe, Valentin Y.: The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge. Bloomington 1988.

³³ Vgl. z. B. Gilman, Sander L.: On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany. Boston 1982.

³⁴ Vgl. u. a. Kerner, Ina: Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus. Frankfurt a. M. 2009, S. 327; Schiebinger, Londa: Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft. Stuttgart 1995.

³⁵ Bugner, Ladislav (Hg.): The Image of the Black in Western Art. 4. Bände. New York 1976-1989; Bindman, David/Gates, Henry (Hg.): The Image of the Black in Western Art. 4 Bände, Neuauflage Cambridge Mass. 2010.

³⁶ Martin 1993.

³⁷ Collins, Lisa: Economies of the Flesh. Representing the Black Female Body in Art. In: Wallace-Sanders, Kimberly (Hg.): Skin Deep, Spirit Strong. The Black Female Body in American Culture. Ann Arbor 2002, S. 99-127.

³⁸ Kolfin, Elmer/Schreuder, Esther (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas. Ausst.-Kat. De Nieuwe Kerk, Amsterdam. Zwolle 2008.

³⁹ Berger, Ursel (Hg.): Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne. Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin. Leipzig 2010.

⁴⁰ Beispielsweise: WIRE. Online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_rom.pl; Prometheus. Online verfügbar unter: <http://prometheus-bildarchiv.de>; Foto Marburg. Online verfügbar unter: <http://www.fotomarburg.de>; Worldimages. Online verfügbar unter: <http://worldimages.sjsu.edu>.

⁴¹ Vgl. z. B. Dabydeen, David: The Black Figure in 18th-Century Art. Vgl. Africans in Art. Auf den Seiten des Victoria and Albert Museums London. Online verfügbar unter: <http://www.vam.ac.uk/page/a/africans-in-art>, Stand: 1.11.2012.

⁴² Vgl. Baumann, Annette: Das Bild der Frau in den Jahren von 1910 bis 1933. In: Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008, S. 103-124, S. 105.

In dieser Forschungsarbeit werden Quellengruppen exemplarisch untersucht. Diese Entscheidung erwies sich als notwendig, da aufgrund der schwierigen Recherche von Bildern die Quellenkorpora als unvollständig betrachtet werden müssen; die Bilder bilden in ihrer Vielzahl keine in sich kongruenten Quellenkorpora.

Aus dem Materialfundus wurden fünf Quellengruppen ausgewählt, die sich über den Zeitraum zwischen 1890 und 1930 verteilen und dabei verschiedene politische, gesellschaftliche und künstlerische Kontexte berühren. Dies ermöglicht die Untersuchung, ob Darstellungsparameter wiederholt werden, wie in den Bildern Bezug auf das sich wandelnde Umfeld genommen wird und ob es zu Veränderungen der Funktionen kam. Ausgewählt wurden vornehmlich Bilder, die in der Auseinandersetzung mit Modellen entstanden sind. Dies zielt auf den Doppelcharakter von Körperbildern, die sowohl stellvertretend für Personen als auch als Personifizierungen für Abstrakta stehen können. So können die Bilder einerseits hinsichtlich der Wissenskonstruktion über das Konstrukt *Schwarze Frau* Aufschluss geben, andererseits auch als Quellen der Präsenz Schwarzer Frauen gelesen werden, ein Umstand, der wiederum Rückschlüsse auf den Status und den Umgang mit Schwarzen Frauen ermöglicht.⁴³ Schließlich erweist sich der Forschungsstand der exemplarischen Quellengruppen als extrem verschieden. Die spezifische Fragestellung im Blick, ergeben sich jedoch für alle Quellengruppen neue Erkenntnisse. Als Primärquellen wurden ca. 280 Bilder genutzt.

Der Einstieg in die primäre Quellenanalyse erfolgt mit der Analyse je eines Bildes von Anton Ažbe und Otto Ubbelohde. Beide studierten um 1895 im Umfeld der Münchner Akademie dasselbe Schwarze Modell. Hier zeigt sich die Ausgangslage der akademischen Maltradition. Die Forschung zu Anton Ažbe ist im slawischen Raum sehr umfangreich, allerdings aus Deutschland relativ schwer zugänglich.⁴⁴ Nach aktuellem Kenntnisstand steht allerdings eine unter *race*- und *gender*-Gesichtspunkten geführte Analyse der relevanten Bildbeispiele noch aus. Am hilfreichsten für die Analyse erwies sich Katharina Ambrozićs Ausstellungskatalog „Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München“, da sie darin viele slowakische Quellen ins Deutsche übersetzte.⁴⁵ In der Forschung zu Otto Ubbelohde wurde seine visuelle Repräsentation einer Schwarzen Frau vernachlässigt.⁴⁶ Ausgestellt wurde sie bis zum jetzigen Zeitpunkt lediglich im Marburger Universitätsmuseum, in dessen Besitz sie sich seit 1973 befindet.

Die zweite Quellengruppe setzt nach der Jahrhundertwende an, als verschiedene Kunschtchaffende wie beispielsweise Ernst Ludwig Kirchner neue Wege des Ausdrucks suchten und sich von den akademischen Traditionen abwandten. Im Zuge dessen spielten für Kirchner um 1910 in Dresden auch Schwarze Modelle eine Rolle. Seine Arbeiten provozieren eine Auseinandersetzung mit dem Thema Hautfarbe. Kirchner inszeniert sich selbst quasi in einer „Maskerade des Schwarzseins“⁴⁷ und somit als hyperpotenten Mann und avantgardistischen Künstler. Die Forschungsliteratur zu Ernst Ludwig Kirchner ist extrem umfangreich: Im Hinblick auf sein (und der BRÜCKE-Künstler) Verhältnis zum *Primitivismus*⁴⁸ und zu

⁴³ Kea Wienand betont, dass die Tatsache, dass Frauen als Objekte der Darstellung dominieren und seltener als Subjekte in Erscheinung treten, weniger ein Paradox als eine notwendige Bedingung und unabdingbare Voraussetzung für ihre Funktion als Repräsentation schlechthin ist. Dies gilt meiner Ansicht nach auch für Bilder, die Schwarze Frauen zeigen. Vgl. Wienand, Kea: Funktionen visueller Repräsentationen von Alterität – Überlegungen aus gendertheoretischer und postkolonialer Perspektive, In: Krol, Martin (Hg.): Macht – Herrschaft – Gewalt. Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts. Münster 2005, S. 203-214, S. 207. Siehe weiterführend: Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln 1996, S. 53; Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation, aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 408-445.

⁴⁴ Vgl. dazu die Angaben in: Ambrozić, Katarina (Hg.): Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Narodna Galerija Ljubljana. Wiesbaden 1988

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. zu Ubbelohde grundsätzlich: Graepler, Carl: Otto Ubbelohde. Katalog der Gemälde im Marburger Universitätsmuseum. 2. Aufl. Marburg 1988. Küste Küster, Bernd: Otto Ubbelohde. 2. veränderte Aufl. Worpsswede 1997. Joch, Peter (Hg.): Otto Ubbelohde. Kunst und Lebensreform um 1900. Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt, Landesmuseum Oldenburg, Marburger Universitätsmuseum. Darmstadt 2001.

⁴⁷ Gates 1995, S. 27.

⁴⁸ Vgl. u. a. Schneckenburger, Manfred: Bemerkungen zur BRÜCKE und zur primitiven Kunst. In: Wichmann, Siegfried (Hg.): Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1972, S. 456-474; Marten-

Frauen im Allgemeinen⁴⁹ stehen grundlegende Untersuchungen zur Verfügung. Seine visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen fanden zwar immer wieder Berücksichtigung, doch zumeist nur im Verweis auf deren vermeintliche Herkunft, den *race*-Status der Frauen sowie auf Aspekte von Exotisierung und Erotisierung.⁵⁰ Von den mannigfaltigen Publikationen hebt sich Ursel Bergers Dekonstruktion der mystifizierenden Zuschreibungen an die Schwarzen Modelle Kirchners ab und erweist sich als sehr fruchtbar für diese Arbeit.⁵¹

Das dritte Beispiel bilden Arbeiten von Ernst Vollbehr, der sich im ähnlichen Zeitraum wie Kirchner sehr wenig für die Avantgarde interessierte. Er reiste zwischen 1909 und 1913 in die deutschen Kolonien in Afrika und spiegelte seine Eindrücke in Guachen wider. Er steht beispielhaft für die Gruppe der sogenannten Kolonialkünstler, jener naturalistischen Kunstströmung, die im Dritten Reich zur Nationalkunst avancierte. Seine Arbeiten markieren eine Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft und Populärkultur. So entpuppen sich die so „schön“ anmutenden Bildnisse als ethnologische Typenporträts, in denen die Modelle zu Idealtypen stilisiert wurden. Besonders die Umarbeitung der Guachen zu Sammelbildern offenbart mittels Überzeichnungen eine negative Stereotypisierung.

Diese ideologische Aufladbarkeit von Vollbehrs Arbeiten führte dazu, dass eine sehr geringe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen stattfand. Sie werden fast ausschließlich als ethnografische Quellen gelesen und sind bisher weder kunsthistorisch, bildtheoretisch noch diskursanalytisch betrachtet worden.⁵² Seit längerem angekündigt ist eine Vollbehr-Biografie, die jedoch zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht publiziert ist.⁵³ Die Recherche bezüglich Sekundärliteratur zu Vollbehr erwies sich als nicht besonders ergiebig; es gibt lediglich einzelne Aufsätze und kleine Ausstellungskata-

sen-Larsen, Britta: Primitive Kunst als Inspirationsquelle der BRÜCKE. In: HAFNIA – Copenhagen Papers in the History of Art. 1979, S. 90-118; Heuser, Judith: Faszination des Exotischen. Die Begegnung der BRÜCKE-Künstler mit der ethnographischen Kultur. In: Billig, Volkmar/Kretschmann, Iris (Hg.): Künstler der BRÜCKE in Moritzburg: Malerei, Zeichnungen, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl. Ausst.-Kat. Schloss Moritzburg. Dresden 1995, S. 49-56; Nippa, Annegret: Ernst Ludwig Kirchner im Völkerkundemuseum Dresden. Eine Recherche zur Wahrnehmung des Fremden. In: Dalbajewa, Birgit/Herold, Anja (Hg.): Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft BRÜCKE. 100 Jahre Brücke – Neueste Forschung. Dresden 2007, S. 31-36; Heller, Reinhold: Die BRÜCKE und die zentrale Rolle des Primitiven. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): BRÜCKE: Die Geburt des Expressionismus. Ausst.-Kat. BRÜCKE-Museum Berlin. München 2005, S. 69-78; Scholz, Dieter: Die BRÜCKE und die Völkerkunde in Berlin. In: Beloubek-Hammer, Anita (Hg.): BRÜCKE und Berlin. 100 Jahre Expressionismus. Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett, Nationalgalerie der Staatlichen Museen Neue Nationalgalerie Berlin. Berlin 2005, S. 301-306; Strzoda, Hanna: Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners: eine Studie zur Rezeption *primitiver* europäischer und außereuropäischer Kulturen. Petersberg 2006. Grisebach, Ludwig: Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns. Ausst.-Kat. Museum Rietberg Zürich, Museum der Weltkulturen Frankfurt a.M. Zürich 2008.

⁴⁹ Vgl. u. a. Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. München 1998; Bartholomeyczik, Gesa/Geissler, Hans/Gerlinger, Hermann (Hg.): Frauen in Kunst und Leben der BRÜCKE. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig. Schleswig 2000; Springer, Peter: Ansichten vom Kunst-Körper. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers um die Jahrhundertwende. In: Tebben, Karin (Hg.): Frauen – Körper – Kunst: Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen 2000, S. 28-52; Kim, Hyang-Sook: Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner: Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers. Marburg 2002, S. 44-73; Niehoff, Barbara: Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der BRÜCKE. Essen 2004.

⁵⁰ Vgl. u. a. Kim 2002; Presler 1998, S. 33-36.

⁵¹ Berger, Ursel: Fremde im Atelier. Exotische Künstlermodelle. In: Dies. (Hg.): Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne. Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin. Leipzig 2010, S. 83-96.

⁵² Vgl. Universitätsmuseum Marburg (Hg.): Ernst Vollbehr – Eingeborenen-Porträts aus den tropischen Teilen Afrikas. Auflistung Gemälde und Erinnerungen an das Hinterland Kameruns vor 50 Jahren und Tagebuchaufzeichnungen aus dem Hinterland von Kamerun. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Marburger Universitätsmuseum 1956. Marburg 1956; Hönsch, Ingrid: Ernst Vollbehr. Les différents étapes de sa vie. In: O. A. (Hg.): Ernst Vollbehr – Impressionen aus Togo. Ausst.-Kat. Goethe Institut Lomé, Institut für Länderkunde Leipzig. Leipzig 1997; Gralow, Klaus-Dieter/Hoppe, Klaus-Dieter: Ernst Vollbehr als Publizist. In: Verein Kulturtausch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001, S. 26-33; Hoppe, Klaus-Dieter: Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. In: Verein Kulturtausch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001, S. 12-20; Briskorn, Bettina von/Kammerer-Grothaus, Helke: Der Tropen- und Kriegsfrontmaler Ernst Vollbehr (1876-1960). In: Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen. Bd. 44, Berlin 2007, S. 77-98.

⁵³ Konrad Schubert kündigt diese auf der von ihm betriebenen Homepage zu Ernst Vollbehr an (www.ernst-vollbehr.de). Er wirbt dafür mit folgenden Worten: „In der demnächst erscheinenden ausführlichen Vollbehr-Biografie wird auf Basis jahrelanger Recherchen versucht, ein objektives Bild von Leben und Werk des Malers zu skizzieren. Zahlreiche in der Literatur umhergeisternde Legenden und Halbwahrheiten werden auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft und gegebenenfalls richtiggestellt. Ein umfangreicher Anhang erschließt das malerische und schriftstellerische Oeuvre des Künstlers.“ Schubert, Konrad: Homepage Ernst-Vollbehr. Online verfügbar unter: <http://www.ernst-vollbehr.de/biogr.htm>, zuletzt geprüft am: 7.8.2012.

loge. Interessanterweise findet ein Großteil der Auseinandersetzung mit Vollbehr im Internet statt, vor allem innerhalb Foren, die sich mit kolonialen Sammelbildern sowie mit sogenannter *Kolonialkunst* beschäftigen.⁵⁴ Schmidt-Linsenhoff konstatiert bezüglich der Flut von Bildern aus „Bildarchiven der Kolonialherren“⁵⁵ im virtuellen Netz, dass die dort oftmals nicht unproblematische Kontextualisierung der Bilder – im Falle Erst Vollbehrs vor allem pathetische Reminiszenzen ans *Deutsche Reich* – ganz unterschiedliche Bedeutungen zu evozieren vermag.

Die vierte Bildgruppe macht einen Zeitsprung in die 1920er Jahre, offenbart eine Vollbehr-ähnliche Spannbreite zwischen Typus und Individuum. Georg Tappert wandte sich im Berlin der 1920er Jahre im Rahmen neusachlicher Gesichtspunkte auch einer Schwarzen Frau, genannt „Nyassa“, im großstädtischen Unterhaltungsmilieu zu. Spannend ist hier insbesondere das Verhältnis von Bildkonstruktion zur wirklichen Person. Die geringe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Georg Tapperts Oeuvre ist aufgrund der Materialmenge und -vielfalt erstaunlich.⁵⁶ So fand bisher der künstlerische Nachlass, insbesondere die Skizzen, im Museum Schloss Gottorf archiviert, kaum Beachtung.⁵⁷ Die visuellen Repräsentationen einer Schwarzen Frau, genannt *Nyassa*, wurden bisher nie in ihrer Breite zusammengetragen und analysiert. Lediglich die Ölbilder und wenige Zeichnungen fanden Beachtung, doch auch hier wurde die Spezifität von *gender* und *race* meist zugunsten stereotyper Topoi zurückgedrängt.

Die letzte untersuchte Bildgruppe bilden Arbeiten von Hannah Höch, die zeitgleich zu Tappert in Berlin – jedoch in ganz anderer Art und Weise wirkte. In ihren Visualisierungen Schwarzer Weiblichkeit spiegelte sie die Gesellschaft. Dazu nutzte Höch populärkulturelle Zeitschriften als Materialquelle, arrangierte die Fragmente ambivalent und provozierte. Höch setzte oft Rahmungen ein, um letztlich Rahmen der Wahrnehmung und der Bildreflektion zu sprengen. Die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen Hannah Höchs wurden mit den fortschrittlichsten Forschungsansätzen und detaillierten Fragen zu *race* und *gender* konfrontiert.⁵⁸ Doch auch hier differiert das Interesse zwischen den verschiedenen Untersuchungsgegenständen: Die Serie „Aus einem ethnographischen Museum“ fand reges Interesse, weniger die Arbeiten „Mischling“ und „Die Braut“, die in der vorliegenden Arbeit ebenfalls eine Rolle spielen werden.

Ziel, Forschungsgewinn und Methode

Es ist grundlegendes Anliegen dieser Forschungsarbeit, auf die Menge und Vielfalt visueller Repräsentationen Schwarzer Frauen aufmerksam zu machen. Sie sind Zeugnis der Präsenz Schwarzer Frauen in Deutschland und belegen eine künstlerische Verhandlung. Dabei birgt die Beschäftigung mit dem Untersuchungsgegen-

⁵⁴ Neben der über Ernst Vollbehr gibt es z. B. auch die Seite http://www.reichskolonialamt.de/index_1.htm, die vorwiegend kolonialistische Publikationen und Sammelbilder, der Öffentlichkeit zugänglich macht.

⁵⁵ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Amerigo erfindet America. Zu Jan van der Straets Kupferstichfolge *Nova Reperta*. In: Engel, Gisela/Wunder, Heide (Hg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur frühen Neuzeit. Königstein 1998, S. 372-394, S. 11.

⁵⁶ Hier die wichtigsten Publikationen: Wietek, Gerhard: Georg Tappert 1880-1957. Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne. München 1980; Wetzel, Brigitte (Hg.): Georg Tappert. Das Vermächtnis. Schleswig 1995; Wietek, Gerhard/Wetzel, Brigitte: Georg Tappert. Werkverzeichnis der Druckgraphik. Köln 1996; Bartholomeyczik, Gesa/Guratzsch, Herwig (Hg.): Georg Tappert. Photographische Augenblicke eines Malers nach 1900. Ausst.-Kat. Worpsswede, Kloster Cismar, Kunstmuseum Bayreuth. Heidelberg 2001; Andrian-Werburg, Irma von/Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Deutscher Expressionist, eine Werkschau. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 2005; Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008; Guratzsch, Herwig/Mildenberger, Hermann (Hg.): Georg Tappert. Zeichnungen. Köln 2008; Bartholomeyczik, Gesa/Fitschen Jürgen (Hg.): Von Brennpunkt zu Brennpunkt. Georg Tappert. Zeichnungen 1904-1940. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig. Neumünster 2010.

⁵⁷ Einzig Bartholomeyczik 2008a sowie in Guratzsch/Mildenberger 2008 beziehen einzelne Skizzen des künstlerischen Nachlasses mit ein. Ein Verzeichnis aller Skizzen und Studien wurde bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht erstellt.

⁵⁸ Siehe u. a. Makela, Maria: From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s Germany. In: Boswell, Peter W./Makela, Maria M. (Hg.): The Photomontages of Hannah Höch. Ausst.-Kat. Walker Art Center Minneapolis, Museum of Modern Art New York, County Museum of Art Los Angeles. Minneapolis 1996, S. 70-73; Lavin, Maud: *Aus einem ethnographischen Museum: Allegorien moderner Weiblichkeit*. In: Dech, Julia/Maurer, Ellen (Hg.): Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch. Berlin 1991, S. 115-126; Fentrob, Jeanette: *Aus einem ethnographischen Museum* von Hannah Höch. In: Kritische Berichte, 1/2003, S. 21; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Marburg 2010, hier Kapitel 9: Hannah Höchs *Aus einem ethnographischen Museum*, 1924-1967. S. 196-218.

stand zwei Gefahren: die, als weiße Forscherin aus einer Subjekt-Position über Schwarze Frauen als Objekte zu schreiben, und jene, mit der Reproduktion historischer Bilder diskriminierende Einstellungen performativ zu bestätigen.

Dem ersten Problem begegne ich mit der Frage der Perspektive und der Art der Fragestellung: Im Zuge der Arbeit bin ich mir meiner Position als weiße Forscherin sowie der Tatsache bewusst geworden, dass ich keine *unmarkierte* Perspektive einnehmen kann. Vielmehr kann ich nur aus meinem partiellen „situ-ierten Wissen“ heraus – wie Donna Haraway es benennt – schreiben. Haraway meint damit, den eigenen sozialen Ort, die eigenen Privilegien und blinden Flecken sowie auch die des wissenschaftlichen Feldes zu analysieren. Situieretes Wissen stelle lokales und begrenztes Wissen dar, das nicht für alle Menschen sprechen kann, sondern sich der Objektivität durch Verknüpfungen von verschiedenen Perspektiven nähert.⁵⁹ Eine Möglichkeit, hierarchisch strukturierte Wissenschaften und die Subjekt-Objekt-Trennung aufzubrechen, sieht Haraway in der Verschiebung von Metaphern und Positionen. So werden im Sinne postkolonialer Kritik⁶⁰ die hier untersuchten Bilder nicht als Wissensmedien über Schwarze Frauen verstanden, die in der Beschreibung Schwarze Frauen als Objekte verdinglichen, wie es unter anderem Salman Rushdie in den „Satanischen Versen“ kritisiert:

„Sie beschreiben uns, *sagte der andere ernst*. Das ist alles. Sie haben die Macht der Beschreibung, und wir sind den Bildern unterworfen, die sie sich von uns machen.“⁶¹

Die Bilder werden als Konstruktionen von Weißen aufgefasst, die etwas über die Bildproduzierenden und ihr Umfeld aussagen. In diesem Sinne zielt die Bildanalyse auf die Dekonstruktion des normativen weiß-Seins sowie eines weißes Blickregimes.⁶² Dabei entsteht automatisch die Frage nach den Funktionen der Arbeiten. Es sind deutsche KünstlerInnen, die aus weiß-hegemonialer Perspektive *ein weißes gedicht auf ein schwarzes gesicht* gemalt haben.

Mittels eines diskursiven Vorgehens, in dem postkoloniale- und *gender*-theoretische Ansätze zum Tragen kommen, begegne ich dem zweiten Problem, das darin liegt, dass die Auseinandersetzung mit Bildern ihre visuelle Reproduktion und Benennung erfordert. Auch wenn der Untersuchungsgegenstand kritisch analysiert wird, werden mit jeder neuen Abbildung und Benennung diskriminierende Inhalte performativ erzeugt werden. Hinzu kommt die verletzende Wirkung insbesondere rassistischer Begrifflichkeiten.⁶³ Die Alternative, sich nicht mit solchen Bildern auseinanderzusetzen, würde jedoch ihre Existenz und Wirkmächtigkeit negieren, zumal sie im Internet oft unreflektiert kursieren. Vielmehr führe der Weg über eine „Schule des Sehens“⁶⁴, in der Bilder und Begriffe kontextualisiert würden, wie Joachim Zeller die Methode benennt: So könne der Blick auf die Bilder dekolonisiert und kosmopolitisiert werden. Das Vorgehen in der vorliegenden Arbeit ist daher ein diskursanalytisches. Michel Foucault fragt: „Wie kommt es, dass eine bestimmte Aussage und keine andere an ihre Stelle getreten ist?“⁶⁵ Die Arbeit will diese *weißen gedichte*, sprich die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen, gefertigt von weißen Kunstschaffenden, in ihren *rahmen* begreifen, in ihrer historischen Bedingtheit, ihrem Eingewo-

⁵⁹ Vgl. Haraway, Donna: Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Hark, Sabine: Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. 2. Aufl. Opladen 2007, S. 305-322, S. 317. Nach dem Original: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives. In: Feminist Studies. 14/3/1988, S. 575-599.

⁶⁰ Vgl. Zum Überblick Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005; Karentzos, Alexandra/Reuter, Julia (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden 2012.

⁶¹ Rushdie, Salman: Satanische Verse. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 226.

⁶² Vgl. u. a. Zeller 2010. Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Marburg 2004; Arndt, Susan/Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 2. überarb. Aufl. Münster 2009; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Koloniale Körper – Postkoloniale Blicke. In: Buschhaus, Markus/Wyss, Beat (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, Paderborn/München 2008, S. 97-117.

⁶³ Vgl. Kilomba 2009

⁶⁴ Zeller, Joachim: Weiße Blicke – Schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur. Bilder aus der Sammlung Peter Weiss. Erfurt 2010, S. 21 f.

⁶⁵ Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. 8. Aufl. Frankfurt a. M. 1997, S. 899.

ben-Sein in zeitgenössische Diskurse sowie in ihrem Konstruktions- und auch Konstitutionscharakter untersuchen, sie als ästhetische Zeugnisse in ihren spezifischen Funktionen begreifen.⁶⁶ Postkoloniale und *gender*-theoretische Ansätze werden verwendet, um die visuellen Konstrukte freizulegen und hinsichtlich ihrer Macht und Wirksamkeit zu befragen und zu prüfen, inwiefern Rahmen normativer Vorstellungen eingehalten, verschoben oder auch überschritten wurden. Judith Butlers Performativitätskonzept bezüglich *gender* wurde herangezogen und auf *race* erweitert. Innerhalb der postkolonialen Theorien erweisen sich zudem Homi Bhabhas und Stuart Halls Ansätze als fruchtbar. Aufgrund einer solchen Kontextualisierung kann diese Arbeit als Beitrag zu einer *Visual History* verstanden werden, als Beitrag zur Bildung von Geschichtsbewusstsein, Bild- und Kunstverständnis.⁶⁷

Exkurs: exotisch und Exotismus

Bevor im Folgenden die für die Untersuchung leitenden Thesen erläutert werden, gilt es noch ein Begriffsspektrum zu beleuchten, welches grundlegend für die Thesen war, und zwar die Charakterisierung als *exotisch* sowie das Phänomen des *Exotismus*:

Exotisch kommt vom griechischen ἐξωτική und bezeichnete ursprünglich Dinge, Tiere und Pflanzen nicht griechischer Herkunft.⁶⁸ Dabei evozier(t)en als *exotisch* bewertete Gegenstände durch ihren regionalen Seltenheitswert eine repräsentative Funktion und damit Begehren sowie ein Besitzbedürfnis. Im Streben nach Macht und Reichtum wurden exotische Attribute oft zu stellvertretenden Zeichen, waren aber auch Symbol paradiesischer Sehnsucht und Fluchtmittel vor zivilisatorischen Entwicklungen.⁶⁹ Doch nicht nur Gegenstände, sondern auch Menschen wurden mittels in Körper eingeschriebener kultureller Ordnungen als exotisch bewertet und dienten z. T. auch als exotische Attribute.

Fasziniert vom Fremden und Exotischem, setzten sich immer wieder Kunschtchaffende mit so bewerteten Modellen oder Gegenständen auseinander.⁷⁰ Eine wichtige Rolle spielt die Künstlerreise, bei der an fremden Orten nach inhaltlichen, stilistischen und technischen Neuerungen gesucht wurde. So machten sich im 19. Jahrhundert viele Kunschtchaffende, beflügelt durch Napoleons Ägyptenfeldzug und dessen Zurschaustellung im *Institut de l'Egypte*, auf die Suche nach dem Orient.⁷¹ An der Schwelle zum 20. Jahrhundert eröffnete Paul Gauguins Reise nach Tahiti in Christian Kravagnas Worten „ein neues Kapitel, mit dem sich das künstlerische Interesse an kultureller Differenz vom Orient in die Tropen verlagert“⁷². Gauguins Oeuvre erweist sich als prägend für die Exotismen der Avantgarde, er wird als „Stammvater des *Primitivismus* in der Kunst des 20. Jahrhunderts“⁷³ bezeichnet.

Einerseits als logische Konsequenz aus der Konstruktion des Menschen als Erkenntnisgegenstand und andererseits im Zuge der kulturellen Aufarbeitung und Übersetzung eroberter Gebiete in europäische

⁶⁶ In diesem Sinne fordert Bhabha die (Re-)Konstruktion von Wahrheitssystemen und eine Auseinandersetzung mit der Effektivität. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2007, S. 98 f.

⁶⁷ Vgl. Jäger, Jens: Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung. Tübingen 2000; Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur *Visual History*. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): *Visual History*. Ein Studienbuch. Göttingen 2006, S. 7-35.

⁶⁸ Vgl. Rincon, Carlos: *Exotisch/Exotismus*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. 7 Bände. Bd. 2: Dekadent – Grotesk. Stuttgart 2001, S. 338-366, S. 341.

⁶⁹ Vgl. Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume: Der exotische Roman im 1. Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1975; Lange, Thomas. Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1976, S. 267 f.

⁷⁰ Vgl. Otterbeck, Christoph: Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Köln 2007. Vgl. Arnhold, Hermann: Vorwort. Arnhold, Hermann (Hg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Regensburg 2008, S. 12-14, S. 12.

⁷¹ Vgl. Kravagna, Christian: The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post-)Moderne. In: Karentzos, Alexandra/Kittner, Alma-Elisa/Reuter, Julia (Hg.): Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration. Hannover 2010, S. 60-79, S. 64.

⁷² Kravagna 2010, S. 65.

⁷³ Weiss, Judith Elisabeth: Der gebrochene Blick. Primitivismus, Kunst, Grenzverwirrungen. Berlin 2007, S. 18.

Bilder und Vorstellungen betrachtet Carlos Rincon die Verbreitung von Exotismus.⁷⁴ Es zeigt sich an der Verknüpfung der Eroberung Nordafrikas mit dem Aufkommen des *Orientalismus*⁷⁵, dass die Zielgebiete der europäischen Expansion in Mode kamen und zu Orten breiter gesellschaftlicher exotistischer Sehnsucht avancierten. So entstand im Zuge der Kolonialisierung Afrikas eine Begeisterung für afrikanische Kunst, die im sogenannten *Primitivismus* rezipiert wurde.⁷⁶ *Orientalismus* und *Primitivismus* lassen sich als Spezifizierungen des Phänomens *Exotismus* verstehen. Dabei wurde *exotisme* als ästhetische Kategorie erstmals 1860 bei den Brüdern Goncourt verwandt, die gleichermaßen die besondere Anziehungskraft des Fremden beschrieben.⁷⁷

Exotismus besitzt ein breites Bedeutungsspektrum – von der Bezeichnung einer bestimmten Art von Kunst wie auch der einer Epoche bis hin zu einem Stilmittel⁷⁸: *Exotistische Kunst* definiert „pangloss.de“ als eine solche, die fremde Kulturen abbilde und der Verständigung der eigenen Kultur über sich selbst diene, da sie nur Teilbereiche einer Wirklichkeit darstelle.⁷⁹ Abgegrenzt von *exotistischer Kunst* wird *exotische Kunst*, die als fremd empfunden wird. Mit dieser Differenzierung kolportiert „pangloss.de“ jedoch eine stereotypisierend-idealisierende Bewertung fremder Kunst, die reduktionistisch ein dichotomes hegemoniales Bewertungssystem installiert, von dem sich die vorliegende Arbeit distanziert.

Exotismus als künstlerische Epoche bezeichnet meist die Wende des 19. auf das 20. Jahrhundert. Die Charakterisierung *exotisch* wurde darin kulturübergreifend, nicht nach regionaler Herkunft differenzierend, genutzt; es wurden verschiedene Elemente gemischt. Da jedoch die dabei wirksamen Strategien (attributive Aneignung, Schmuckfunktion, Kompensation, Selbstdefinition) denen vorgängiger Adaptationen fremder Kulturen (Orientalismen, Turkerien) gleichen, treten Widersprüche auf.

Demgegenüber wird in dieser Arbeit *Exotismus* als eine ästhetische Strategie begriffen. Wichtig ist der Konstruktionscharakter, da stoffliche wie auch stilistische Elemente des als *exotisch* Empfundene aus der Perspektive der eigenen Kultur in Repräsentationen integriert werden. Oft findet eine (stereo-)Typisierung statt, es wird objektifiziert⁸⁰, angeeignet, dem ursprünglichen Sinnzusammenhang entfremdet und mit eurozentrischen Fantasien aufgeladen.⁸¹ Die ambivalenten Eindrücke des Fremden zwischen Romantisierung und Bedrohung werden in der exotistischen Strategie meist durch die Positivbewertung und Verortung im imaginären Raum gebannt und auf Distanz gebracht. Somit sagt die exotistische Strategie mehr über das Eigene als über das Fremde aus; es ist ein Spiel ungleicher Machtverhältnisse.⁸²

Thesen

In der Beschäftigung mit den Bildern und unter Berücksichtigung der Methodik kristallisierten sich drei Grundthesen heraus: 1. Visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen erweisen sich als symbolisch zent-

⁷⁴ Vgl. Rincon 2001, S. 342.

⁷⁵ Vgl. zum Orientalismus in der Kunst: Nochlin, Linda: The Imaginary Orient. In: Dies. (Hg.): The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society. London 1994, S. 33-59.

⁷⁶ Vgl. Rincon 2010, S. 343 f.; Pollig, Hermann: Exotische Welten. Europäische Phantasien. In: Ders. (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Stuttgart 1987, S. 16-25, S. 20.

⁷⁷ Ricatte, V. R. (Hg.): Edmond de Goncourt/Jules de Goncourt: Journal. Mémoires de la vie littéraire. Bd. 3, Monaco 1957, S. 227. Original erschienen zwischen 1887 und 1896.

⁷⁸ Vgl. verschiedene Definitionen bei Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1975, v. a. S. 1-16.

⁷⁹ Vgl. <http://www.pangloss.de/cms/index.php?page=kunst>, zuletzt geprüft am 19.10.2016.

⁸⁰ In diesem Sinne definiert Lida van den Broek Exotismus als verklärende Seite von Rassismus. Vgl. van den Broek, Lida: Am Ende der Weißheit. Vorurteile überwinden. Berlin 1988, S. 33.

⁸¹ Vgl. Pollig, Hermann (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Stuttgart 1987. Vgl. Pollig 1987a.

⁸² Vgl. Ciarlo 2003, S. 141.

ral. 2. Sie fungieren als Sehnsuchts-, Ordnungs- und Kompensationsmotive. 3. Diese Körperbilder visualisieren dabei z. T. auch Verschiebungen und Brüche mit normativen Ordnungen.

Die geringe Beachtung des Untersuchungsgegenstandes und die schwierige Quellenlage geben Hinweise auf die soziale Randstellung Schwarzer Frauen. Angelehnt an die Aussage Barbara Babcocks „What is socially peripheral is often symbolically central“⁸³ lag die erste These auf der Hand: Visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen erweisen sich hinsichtlich ihrer Aussagekraft bezüglich der damaligen Gesellschaft als symbolisch zentral. Die visualisierten Körper erscheinen als Objektkörper, die weniger über die Modelle aussagen, sondern andere Inhalte vermitteln und spezifische Funktionen übernehmen.

Das führt zur Ableitung der zweiten These: Die Auseinandersetzung mit *Exotik* erweist sich als prägend in allen untersuchten Arbeiten. Exotismus zeugt von Sehnsucht nach dem Fremden, paradiesischen Orten, Reichtum und Macht, ist verbunden mit romantisierenden, oft erotischen Vorstellungen, denen teilweise beängstigende gegenüberstehen. Exotische Erfahrungen konnte die deutsche Gesellschaft an spezifischen Orten wie Kolonien, Völkerschauen, Revuen bzw. Varietés machen. Bei diesen Orten handelt es sich um Heterotopien im Sinne Foucaults: Sie besitzen entweder einen illusorischen oder einen kompensatorischen Charakter und schaffen in einer Gesellschaft die Möglichkeit, das Andere zu verbannen, es zu kontrollieren oder auch zu erleben. Dabei vermitteln sie spezifische Ordnungen und offenbaren Sehnsüchte und Bedürfnisse. Heterotope Orte erweisen sich in dem Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit als die Orte, an denen Schwarze Frauen in der deutschen Gesellschaft öffentlich präsent waren. Somit waren sie auch die Kontaktzone für Kunstschaffende zu Schwarzen Frauen. Es verwundert daher nicht, dass die an den Orten vorherrschenden Charakterisierungen sich oftmals in den Bildern spiegeln. Daher lautet die zweite These, dass Bilder schwarzer Frauen als Sehnsuchts-, Ordnungs- und Kompensationsmotive fungieren.

Die ebenfalls in Exotik mitschwingende Ambivalenz zwischen Abscheu und Begehren führt schließlich zur dritten These: Die Zirkulation von Widersprüchen ist nach Ansicht Homi Bhabhas charakteristisch für koloniale Beziehungen. Die daraus resultierende Bedrohung normativer Ordnungen erfordere geradezu die Wiederholung von Stereotypen. Doch in dieser liegt ein von Judith Butler beschriebenes Risiko der Bedeutungsverschiebung. Da Kunstschaffende sich oft kritisch mit Konventionen auseinandersetzen, ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie diese brechen und sich Bedeutungen verschieben, recht hoch. Ambivalenz wird zur kennzeichnenden Charakterisierung vieler der hier verhandelten visuellen Repräsentationen, die die Autorität der dominanten kolonialen, afrikanischen, rassistischen, nationalen Diskurse aufzubrechen droht. So wird die These aufgestellt, dass die hier verhandelten Körperbilder Widersprüche offenbaren und mit normativen Ordnungen brechen können.⁸⁴ In anderen Worten: Es gibt nicht nur Repräsentationen im Rahmen, sondern dieser wurde teilweise verschoben, überschritten und neu geformt.

Aufbau der Arbeit

Aus der Methode, den Fragen und Thesen lässt sich folgender Aufbau der Arbeit ableiten: Im folgenden Kapitel „Prämissen des Untersuchungsgegenstandes“ werden die theoretischen Grundlagen erläutert. Es gilt Foucaults Diskursanalyse, Butlers Performativitätskonzept sowie den *gender*- und *race*-orientierter Differenzansatz aus dem sprachwissenschaftlichen Bereich darzulegen und für das Medium Bild sowie auf den spezifischen Untersuchungsgegenstand abzuleiten. Die Konsequenzen dieser Überlegungen werden im letzten Abschnitt dann auf Bilder des Körpers zugespitzt.

⁸³ Babcock, Barbara A. (Hg): *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca 1978, S. 32.

⁸⁴ Nach den richtungsweisenden Arbeiten von Edward Said, Gayatri Spivak und Homi K. Bhabha hat sich die Postkolonialismusforschung zunehmend von einer polarisierenden Beschreibung gelöst und den Blick für die Gebrochenheit und Widersprüchlichkeit der historischen Prozesse und ihrer Manifestationen im visuellen Medium der Kunst geschärft. Ziel postkolonialer Forschungen ist, „[binäre Oppositionsstrukturen] im Machtapparat, in der die Unterlegenheit der Anderen gegenüber der weißen androzentrischen Norm einzementiert ist“ aufzusprengen. Haehnel 2006, S. 301. Said,

Im Anschluss daran werden die „Kontexte“ der visuellen Repräsentationen kursorisch skizziert, um die historisch variablen Ordnungen des Denkens, die Sag- und Äußerbarkeiten und den Wissenshintergrund, die konstitutiv für das Verständnis der Bilder sind, aufzuzeigen. Der Abschnitt „Ikonografien Schwarzer Frauen“ fokussiert vorgängige Schlaglichter wirkungsmächtiger visueller Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit. Stärker auf den Untersuchungszeitraum ausgerichtet ist der Abschnitt „Schwarze Frauen in der visuellen Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts“. Nach einem groben Überblick über die gesellschaftliche und politische Situation Schwarzer Frauen im deutschen Raum werden Orte und Medien der visuellen Präsenz Schwarzer Frauen in der deutschen Kultur zwischen 1880 und 1930 in den Blick genommen. Diese erwiesen sich als „Kontaktzonen“⁸⁵ und sie besaßen spezifische Repräsentationsstrategien, die die Wahrnehmung Schwarzer Frauen in der Gesellschaft maßgeblich prägten.

Mit „Künstlerische Produktionen: Traditionen – Brüche – Widerständigkeiten“ folgt die im Mittelpunkt stehende Untersuchung fünf exemplarischer Quellengruppen. Nacheinander und in sich abgeschlossen werden jeweils die Arbeiten von Anton Azbe und Otto Ubbelohde, Ernst Ludwig Kirchner, Ernst Vollbehr, Georg Tappert und Hannah Höch in den Blick genommen. Eine wichtige Rolle bei der Untersuchung spielen die Aspekte Modellwahl und Entstehungssituation, die Codes der Erkennbarkeit, Bildstruktur und Körperdarstellung sowie das eingeschriebene Wissen und die Funktionen der Arbeiten.

Abschließend werden die Erkenntnisse hinsichtlich ihrer Beweiskraft bezüglich der Thesen geprüft: Erweisen sich visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen als symbolisch zentral? Fungieren sie als Sehnsuchts-, Ordnungs- und Kompensationsmotive? Und visualisieren diese Körperbilder auch Verschiebungen und Brüche mit normativen Ordnungen? Bleiben sie im Rahmen oder überschreiten und verschieben sie diesen?

2. Prämissen des Untersuchungsgegenstandes

Die vorliegende Untersuchung geht von einigen Prämissen aus: Diese Arbeit beschäftigt sich mit visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen zwischen der Jahrhundertwende und dem Ende der 1920er Jahre, die als *diskursive Konstruktionen* verstanden werden. Es werden darin *Körper* visualisiert, denen Codierungen von *race* und *gender* eingeschrieben sind und die sie als Körper Schwarzer Frauen kennzeichnen. Im Folgenden werden deduktiv wichtige theoretische Prämissen dieser Arbeit dargestellt: 1. Was beinhaltet das Verständnis von visuellen Repräsentationen als diskursive Konstruktionen? 2. Wie werden Körper definiert? 3. Was impliziert die Einschreibung von *race*- und *gender*-Codierungen? 4. Was bedeutet es, Körper im Bild zu visualisieren? Wodurch zeichnen sie sich aus?

2.1 Visuelle Repräsentationen als diskursive Konstruktionen

Bilder werden in dieser Arbeit als *diskursive Konstruktionen* verstanden. Dem zugrunde liegt die Auffassung, dass Bilder als *Repräsentationen* fungieren und so zur Bedeutungsproduktion beitragen können.⁸⁶ In dieser Arbeit wird der diskursiv-konstruktivistische Ansatz bezüglich der Bedeutungsproduktion nach Michel Foucault verfolgt, den Judith Butler aufgreift und weiterentwickelt.⁸⁷ Butlers Arbeit erweist sich

⁸⁵ Vgl. zu *Kontaktzone* Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London 1992.

⁸⁶ Der Begriff der Repräsentation ist der Linguistik entlehnt; es wird darunter zumeist der Vorgang des Hervorbringens von Bedeutung durch Sprache verstanden. Sprache wird dabei als Zeichensystem aufgefasst, deren Gebrauch durch Codes geregelt ist. Das Konzept der Repräsentation funktioniert „als Schnittstelle zwischen der Gesellschaft (der Sprache) und den einzelnen Subjekten“ (Schade, Sigrid: *Körper – Zeichen – Geschlecht. Repräsentation: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung*. In: Härtel, Insa/Schade, Sigrid (Hg.): *Körper und Repräsentation*. Opladen 2002, S. 77-88, S. 85). Ebenso wie Sprache können auch Bilder und mit ihnen visuelle Zeichen diese Mittlerposition einnehmen und Bedeutung hervorbringen. Die in dieser Arbeit verwendete Bezeichnung von Bildern als *visuelle Repräsentationen* rekurriert auf diesen Sachverhalt.

⁸⁷ Innerhalb der Repräsentationstheorien gibt es drei populäre Ansätze: den *mimetischen* bzw. *abbildenden*, den *intentionalen* und den *konstruktivistischen* Ansatz. Abbildende bzw. mimetische Theorien suchen nach der Bedeutung im Objekt selber, lassen Beziehungen zwischen Zeichen und Dingen außer Acht. Die intentionalen Theorien erklären Intention und Bedeutung komplett über die AutorInnen. Innerhalb der konstruktivistischen Theorien sind generell semiotische Ansätze, wie die von Ferdinand de

für visuelle Repräsentationen als besonders fruchtbar, da es sich um einen historisch verorteten Ansatz handelt. Dies kommt dem Ziel entgegen, die zeitliche und kulturelle Verwobenheit visueller Repräsentationen herauszustellen: Bilder sind nicht losgelöst von gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen, sondern als Teil von Diskursen zu betrachten. Die Darstellungen sind in Diskurse eingebettet und erfahren darüber spezifische inhaltliche Dimensionen. Silke Wenk stellt fest:

„Repräsentation heißt aus dieser Perspektive Darstellung als visuelle Vergegenwärtigung von etwas, was nicht abbildend reproduziert ist, was aber auch nicht jenseits sozialer Prozesse der Aushandlung, der Durchsetzung und Herstellung – durch Praktiken des Zeigens und Deutens, performative Akte und Sprache – existiert“.⁸⁸

In seinen Untersuchungen zum Diskurs, den Foucault als System von Repräsentationen auffasst, konzentriert er sich auf die Beziehungen zwischen Wissen, Macht und Körpern in modernen Gesellschaften. Diskurse spiegeln seiner Ansicht nach nicht nur gesellschaftlich konstruierte Gegenstände wider und transformieren etwas von einem Medium in ein anderes, sondern beteiligen sich aktiv an der Konstruktion von Dingen und damit auch von Bedeutung und Wissen über diese: „Diskurse sind als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“⁸⁹

Foucault geht in seiner Diskursauffassung über das linguistische Konzept der Sprache hinaus und ergänzt diese um weitere Praktiken der Bedeutungsproduktion. In seiner weiten und relativ offenen Definition ist es gut möglich, visuelle Repräsentationen als Teile von Diskursen oder auch als „materielle Manifestationen von Argumenten“⁹⁰ mit einzuschließen.

Nach Foucault ist das im Diskurs produzierte Wissen an Macht gekoppelt, da mittels verschiedener Repräsentationspraktiken Wissen über etwas/alles produziert wird, das an Machtausübung geknüpft ist.

„Eher ist wohl anzunehmen, daß die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); daß Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; daß es keine Machtbeziehung gibt, ohne daß sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.“⁹¹

Dieses Wissen könne jedoch keine Wahrheit feststellen, sondern werde erst durch *Sagbarkeiten* bzw. *Äußerbarkeiten* fixiert.⁹² Diese können Normen entsprechen oder sich gegen sie wenden. Erst durch den normativen und erkenntnispolitischen Aspekt wird diskursiv produziertes Wissen wahr und real.

Durch die Zuschreibung von Wahrheitscharakter erlangen Diskurse soziale Wirkmächtigkeit und können somit als „Träger von Norm“ und „Medien der Macht“ verstanden werden.⁹³

Visuelle Repräsentationen besitzen eine besondere Verbindung zu Wahrnehmung von Wirklichkeit und Wahrheit: Sie eignen sich gut zur Beteiligung an der Realitätsproduktion, da sie neben ihrem diskursiven

Saussure und Roland Barthes, von diskursiven Ansätzen, wie sie Michel Foucault und Judith Butler vertreten, zu unterscheiden. Vgl. zum Überblick: Hall, Stuart: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London 1997, S. 24 f. Siehe zum Überblick auch: Hartmann, Johanna/Kaluza, Marina/Rakic, Goran: *Repräsentation*. MedienKulturWiki, Universität Lüneburg. Online verfügbar unter: <http://www.leuphana.de/medienkulturwiki/medienkulturwiki/index.php?oldid=577>, zuletzt aktualisiert am 16.05.2008, Stand:06.05.2012.

⁸⁸ Vgl. Wenk, Silke: *Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den Mythos des ganzen Körpers*. In: Zimmermann, Anja (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 99-114, S. 100 f.

⁸⁹ Foucault 1997, S. 74.

⁹⁰ Türk 2006, S. 149. Diese Auffassung ist nicht unumstritten und entspricht einer erweiterten Diskursauffassung, die alle Kommunikations- und Darstellungsweisen (neben der Rede), die an die Existenz eines Kommunikationsmediums und der entsprechenden Formenbildung gebunden sind, umfasst. Siehe zur Diskussion um die diskursive Qualität von Bildern: Türk 2006.

⁹¹ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a. M. 1977, S. 39.

⁹² Vgl. Foucault, Michel: *Das Subjekt und die Macht*. In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, P. (Hg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1987, S. 241-261.

⁹³ Distelhorst, Lars; Judith Butler. München 2009, S. 39. Vgl. auch Kerner 2009, S. 38 f. Foucault spricht u. a. in „Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit“ davon, wie „in den abendländischen Gesellschaften die Produktion von Diskursen, die (zumindest für eine bestimmte Zeit) mit einem Wahrheitswert geladen sind, an die unterschiedlichen Machtmechanismen und –Institutionen gebunden“ ist. Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M. 1977, S. 8.

Charakter auch dem Bedürfnis nach dem Wissen, *wie es ist und war*⁹⁴, unterliegen und ihnen somit Evidenzcharakter zugeschrieben wird. Die Bedeutung von Visualität bei der Herstellung von Evidenz fasst Gernot Kamecke zusammen:

„Was evident ist, kann man *sehen* (videre). Damit liefert die Etymologie des Evidenzbegriffs ein Modell für die Gewissheit des Denkens: man weiß etwas mit Sicherheit, weil man es gesehen hat.“⁹⁵

Visuelle Repräsentationen machen etwas sichtbar. Dies bedeutet zunächst wertfrei, dass auf visueller Ebene ein bestimmtes Wissen und so eine bestimmte Ordnung vor Augen geführt wird. Sichtbar machen kann aber auch Differenzierung und Ausgrenzung nach sich ziehen und dazu verleiten, Sichtbar-Gemachtes beherrschbar zu machen, worauf Homi Bhabha verweist.⁹⁶ Es ist also die Frage, ob in der visuellen Konstruktion eine spezifische bzw. individuelle Position gezeigt wird oder eine Position der Differenz. Maureen Maisha Eggers verweist auf eine rassifizierte Markierungspraxis, die eine differente Positionierung und Ausgrenzung zur Folge hat.⁹⁷ Demnach ist von der Sichtbarkeit die Markierung zu unterscheiden, die eine zur Norm differente Position sichtbar macht. Markierungen erlangen eine besondere Bedeutung bei der Kategorie *race* und bei Typisierungs- und Stereotypisierungsprozessen, wie später noch zu zeigen sein wird.

Aufgrund der visuellen Wirkmächtigkeit wird dabei oftmals übersehen, dass ein Bild nie neutral abbilden kann, sondern immer als Konstruktion zu verstehen ist.⁹⁸ Schade und Wenk betonen, dass die Wirkmächtigkeit durch die Naturalisierung ihrer Bedeutung entsteht, so dass Bilder daher eine große Rolle in Wahrheits- und Wissensdiskursen spielen.⁹⁹

Den Mechanismus von Macht, die über den Diskurs Normen durchsetzt, und damit die von Foucault beschriebene Produktivität des Diskurses sucht Judith Butler mit ihrem Performativitätskonzept zu klären. Butler bezieht sich dabei explizit auf Foucaults diskursiven Ansatz¹⁰⁰ und ergänzt diesen um Gedanken John Langshaw Austins und Jacques Derridas.¹⁰¹ Butler entwickelt ihr Konzept anhand der Auseinandersetzung mit Körpern und deren Geschlechtlichkeit und beachtet dabei auch *race*-Aspekte. Sie behandelt demnach jene Kategorien, die innerhalb der hier behandelten Körperbilder im Fokus stehen – ein Umstand, der ihre Theorie für diese Arbeit besonders interessant macht. Butlers Ansatz hilft, die

⁹⁴ Vgl. Wienand 2005, S. 208.

⁹⁵ Kamecke, Gernot: *Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist*. Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie. In: Harrasser, Karin/Lethen, Helmut/Timm, Elisabeth (Hg.): *Sehnsucht nach Evidenz*. Bielefeld 2009, S. 11-26. Sebastian Scholz konstatiert, dass Bilder den Evidenzcharakter nicht per se besitzen, sondern sie werden „im Sinne der Evidenzproduktion adressiert [...]“. Als Größen der Evidenz jedoch, also in der nachträglichen Adressierung als evident, werden sie zu Abbildern einer, nun sichtbaren, Realität erklärt, die sie glaubhaft zu bezeugen haben. Es entsteht auf diese Weise ein diskursiver Zirkel der Evidentmachung des Bildes und durch das Bild. Das Bild hat einen Sachverhalt der Realität zu beglaubigen und beeinflusst damit diese Realität, was sich wiederum auf Zuschreibungen der Evidenz im Bild auswirkt. Wissens- bzw. Evidenzproduktion wird so kurzgeschlossen mit medialer Sichtbarkeitsproduktion.“ Vgl. Scholz, Sebastian: *Vision Revisited*. Foucault und das Sichtbare. Vortrag im Juni 2006 an der Ruhr-Universität Bochum, S. 12. Online verfügbar unter: http://www.ruhr-uni-bochum.de/genderstudies/kulturundgeschlecht/pdf/Scholz_Beitrag.pdf, Stand: 18.05.2012.

⁹⁶ „In diesem Kontext möchte ich kurz die Problematik des Sehens/Gesehenwerdens ansprechen. Meines Erachtens muß man, um das koloniale Subjekt als das Ergebnis einer Macht zu erfassen, die produktiv – disziplinär und *vergnüglich* – ist, die *Überwachung* durch die koloniale Macht in Relation zum systematischen Gefüge des *Schautriebes* (scopic drive) sehen.“ Bhabha 2007, S. 113.

⁹⁷ Eggers, Maureen-Maisha: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland. In: Arndt, Susan/Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/ (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte*. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, 2. überarb. Aufl., Münster 2009, S. 56-72.

⁹⁸ Wienand 2005, S. 208.

⁹⁹ Schade, Sigrid/Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur*. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2011, S. 98.

¹⁰⁰ „Diskurs ist nicht bloß gesprochene Wörter, sondern ein Begriff der Bedeutung; nicht bloß, wie es kommt, dass bestimmte Signifikanten bedeuten, was sie nun mal bedeuten, sondern wie bestimmte diskursive Formen Objekte und Subjekte in ihrer Intelligibilität ausdrücken. In diesem Sinne benutze ich das Wort *Diskurs* nicht in seiner Alltagssprachlichen Bedeutung, sondern ich beziehe mich damit auf Foucault. Ein Diskurs stellt nicht einfach vorhandene Praktiken und Bedeutung dar, sondern er tritt in ihre Ausdruckformen ein und ist in diesem Sinne produktiv.“ Butler, Judith: Ort der politischen Neuverhandlung. Der Feminismus braucht *die Frauen*, aber er muss nicht wissen, *wer* sie sind. In: *Frankfurter Rundschau*, 27.7.1993, S. 129. Vgl. Distelhorst 2009, S. 39 f.

¹⁰¹ Vgl. dazu ausführlich Distelhorst 2009, S. 42 ff.

Macht zu verdeutlichen, die in der performativen Erzeugung von *race* und *gender* wirksam ist, wie sie auch die in dieser Arbeit vorgestellten visuellen Repräsentationen zeigen. Ihre Theorie dient in dieser Arbeit als Erklärungshilfe, wie *gender* und *race* in den visuellen Repräsentationen sichtbar gemacht werden, wie in diesen Wissen erzeugt, bestätigt und verschoben wird. So stellt Butlers Performativitätstheorie letztlich einen Erklärungsansatz zur symbolischen Wirkmächtigkeit der Bilder dar.

Performativität bringt nach Butler das hervor, was sie beschreibt. Doch weder jedes Zitat, jede Wiederholung, noch jede Aussage an sich habe die Macht, „die Realität ins Leben [zu] rufen“¹⁰². Vielmehr würden nur solche Aussagen performativ wirken, die sich auf Konventionen stützen, die ihnen Macht und Autorität verleihen. Dieses Charakteristikum erfüllen Normen, die allerdings, um wirkmächtig zu sein, ständig wiederholt werden müssen.

„Die Performativität ist demzufolge kein einmaliger Akt, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrere Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.“¹⁰³

Mit Performativität bezeichnet Butler jedoch nicht nur die Erzeugung von Bedeutung, sondern vor allem „jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert“¹⁰⁴, sprich die Macht und ihre kontrollierende Wirkung.

Doch Macht hat ihre Grenzen: Dem Grundcharakter von Normen ist ein „konstitutives Außen“ immanent, „das Unaussprechliche, das Nichtmachbare, das Nichterzählbare“, das in der Abgrenzung die Norm konstituiert; dies sichert nach Butler „die eigentlichen Grenzen der Materialität“.¹⁰⁵ Allerdings sind Normen für sie so auch stets mit ihrem „konstitutiven Außen“ konfrontiert und werden von diesen Ausschlüssen heimgesucht, die sie von sich fernhalten müssen, um Kohärenz dort wahren zu können, wo prinzipiell immer schon die Instabilität Einzug gehalten hat.¹⁰⁶ Die Folge ist, dass Normen stets in Wiederholungen performativ bestätigt werden müssen, um wirkmächtig zu werden.¹⁰⁷ So erhält die zitierte Norm ihre Kraft daraus, zitiert zu werden. Doch diesem performativen Sicherungsmechanismus ist nicht nur Konstitution, sondern auch Subversion immanent, zumal die fortwährende Wiederholung von Normen auch auf die Unbeständigkeit der Materialisierung verweist. Dieses Widerstandspotenzial erkennt Butler in den Überlegungen zur Iterabilität von Lacan und Derrida, demnach eine Äußerung nie identisch wiederholt werden könne. Stattdessen gehe mit einer Äußerung stets eine Veränderung einher, die den Kontext der Äußerung verschieben könne.¹⁰⁸ Durch das Zitieren und die darin zeithistorisch bedingten Variationen kann es zu Veränderungen der Norm kommen. Eine Norm, z. B. das Weiblichkeitsbild, umfasst zudem immer eine Varianz von Ausformungen um die Norm herum. Performativität enthält letztlich immer das aktive, politische Potenzial, die Norm zu unterwandern und gegen die hegemoniale Kraft zu wirken.¹⁰⁹

Doch bevor nun Widerstandsstrategien bezüglich visueller Repräsentationen dargestellt werden, gilt es erst einmal das Konstrukt Körper genauer zu betrachten. Wie oben erwähnt, entwickelte Butler ihre Performativitätstheorie bezüglich der Konstruktion von Körpern und Geschlecht. Wie Körper als diskursive Konstruktionen zu verstehen sind, wird im Folgenden dargelegt. Handlungsleitend wird dabei Butlers Ansatz der performativen Erzeugung von Körpern sein.

¹⁰² Distelhorst 2009, S. 44.

¹⁰³ Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M. 1997, S. 36 f.

¹⁰⁴ Butler 1997, S. 22.

¹⁰⁵ Ebd., S. 259.

¹⁰⁶ Vgl. auch Distelhorst 2009, S. 29.

¹⁰⁷ Butler 1997, S. 32 ff., S. 39, S. 259 ff.

¹⁰⁸ Vgl. Butler 1997, S. 32, S. 337, FN 9.

¹⁰⁹ Distelhorst 2009, S. 38, S. 46.

2.2 Diskursive Körper, gender und race

Der Körper ist zu verschiedenen Zeiten aus verschiedensten Gründen ins Blickfeld der Forschung gerückt:

„In den Geschichtswissenschaften [...], angeregt vom weiten Feld der *cultural* und dem spezielleren der *gender studies*, wird der Körper gerade nicht als gottgegebener oder als universell biologischer, natürlicher und überhistorischer angesehen. Er steht vielmehr für die instabile Variable eines historischen Körpers, dem sich tief die Interessen politischer Macht und ihre Techniken eingeschrieben haben; für die Geschichte hin in eines ästhetisierten, erforschten, disziplinierten, unterdrückten, distanzierten, regulierten, versprachlichten, identifizierten, normierten, klassifizierten und instrumentalisierten Körpers.“¹¹⁰

In dieser Arbeit orientiere ich mich an Butlers diskursivem Verständnis des Körpers, um die Konstruktion und Verwobenheit von *gender* und *race* in Machtstrukturen erfassen zu können: Nach Butler vermitteln Diskurse den Zugriff auf den Körper und legen fest, wie der Körper verstanden wird. Dabei erzeugen die Diskurse beständig Wissen über den Körper.¹¹¹ Die diskursive Bedingtheit beraubt den Körper seiner vermeintlichen Natürlichkeit und verwandelt ihn so in einen Bestandteil der Kultur. Die Materie des Körpers betrachtet Butler als „Wirkung einer Machtdynamik“, die über die im Diskurs vermittelten Normen regulierend eingeschrieben ist.¹¹² Katharina Hager von Strobele fasst zusammen:

„Körperdiskurse sind somit an der Schematisierung unserer Wahrnehmung beteiligt. Unsere Eigenwahrnehmung von Körper ist durch Diskurse codiert. Eine Selbstwahrnehmung der Körper ist durch diese bestimmten Codes geprägt, durch welche die Materialität des Körpers erst erkennbar wird bzw. materialisiert wird.“¹¹³

gender

Als normativ für die Materialisierung von Körpern erweist sich das biologische Geschlecht auf Grundlage der heterosexuellen Matrix.¹¹⁴ *Gender* ist jene Kategorie, die heutzutage – spätestens bei der Geburt – eine sinnstiftende Entscheidung zur Differenz verlangt. *Ist es ein Junge oder ein Mädchen?* – ist laut Judith Butler eine zentrale Frage, die unser aller Leben primär bestimmt. Mit dieser ersten Anrufung wird der geschlechtliche Körper erzeugt. Als normativ erweist sich, dass innerhalb der heterosexuellen Matrix *sex* und *gender* miteinander übereinstimmen müssen. „Die Bildung eines Subjekts verlangt eine Identifizierung mit dem normativen Phantasma des *Geschlechts* (*sex*), und diese Identifizierung findet durch eine Zurückweisung statt [...]“. Und so zeigt sich am Beispiel des Geschlechts, dass in diesem Fall die heterosexuelle Matrix ständig von ihren Ausschlüssen heimgesucht wird.¹¹⁵ Butler konstatiert, „daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen wird“.¹¹⁶

Wie Butler darlegt, wird die geschlechtliche Materialität des Körpers prinzipiell erst durch kulturell bedingte und verbindliche Zeichen – *Codes* – verständlich. Die Zeichen sind zwar durch Zugehörigkeit

¹¹⁰ Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München 2005, S. 127. Vgl. zu Körperdefinitionen: Lorenz, Maren: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen 2000, vor allem S. 32-35.

¹¹¹ Vgl. Distelhorst 2009, S. 25. „...so gibt es keinen Rückgriff auf den Körper, der nicht bereits durch kulturelle Bedeutungen interpretiert ist. Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive anatomische Gegebenheit sein. Tatsächlich wird sich zeigen, daß das Geschlecht (*sex*) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.“ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, S. 26.

¹¹² Vgl. Butler 1997, S. 22.

¹¹³ Hager Strobele, Katharina von: *Make Over-Körper in Veränderung der Wahrnehmung*. Diplomarbeit Universität Wien 2008, S. 51. Online verfügbar unter http://othes.univie.ac.at/2072/1/2008-10-28_0006055.pdf, Stand: 18.05.2012.

¹¹⁴ „Der Begriff heterosexuelle Matrix steht [...] für das Raster der kulturellen Intelligibilität, durch das die Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehren naturalisiert werden. [...] Es geht darum, ein hegemoniales diskursives/epistemisches Modell der Geschlechter-Intelligibilität zu charakterisieren, das folgend unterstellt: Damit die Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muß es ein festes Geschlecht geben, das durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität gegensätzlich und hierarchisch definiert ist.“ Butler 1991, S. 220, FN 6.

¹¹⁵ Butler 1997, S. 259.

¹¹⁶ Butler 1997, S. 21, S. 32 f., S. 337 FN 9. Siehe weiterführend: Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2006, v. a. S. 75, S. 210.

zum Körper (biologisch) materiell, werden aber nur über den kulturell geprägten Diskurs verständlich.¹¹⁷ Die Benennung von Geschlechtlichkeit ist somit immer eine kulturelle Überformung. Damit steht nicht die Differenz zwischen *sex* und *gender* zur Diskussion, sondern die Frage im Vordergrund, wie Geschlecht lesbar gemacht wird.

Butlers Ansatz erklärt, wie und warum jeder Körper kulturellen Codierungen unterliegt, die ihn auszeichnen und repräsentieren und ihn dabei gleichzeitig als einen Ort gesellschaftlichen Handelns produzieren.¹¹⁸ Bei Codes handelt es sich grundsätzlich um Indikatoren, die Informationen subsumiert enthalten und auf dahinterstehende, komplexere Kategorien verweisen. Codierungen im Körperbild sind entweder an somatische bzw. körperbezogene oder auch an kulturelle Merkmale, wie Kleidung, Schmuck, Schminke, Sujet etc. gebunden. Sie können zu Markierungen werden, wenn sie für *Eingeweihte* mit einem *Wissen* belegt sind, das *Markiertes* von *Nichtmarkiertem* unterscheidet.¹¹⁹ Eine Markierung kann sowohl durch externe Attribute auf Körper aufgebracht werden (z. B. gelbe Kleidungsstücke bei Prostituierten im Mittelalter, der Judenstern) oder aber als (Stereo-)Typisierung über Diskurse in körperliche Merkmale eingeschrieben werden, um z. B. subalterne Gruppen zu kennzeichnen.¹²⁰

Die Codierungen des Körpers, die über performative Praktiken des Zitierens beständig neu hervorgebracht werden, schematisieren ihn so stark und grundlegend, dass sich der Körper nie jenseits kultureller, geschlechtlicher und ethnischer Kategorisierungen denken lässt.¹²¹ Über den Körper und seine Wahrnehmung werden Kategorien sowohl der Identitätsstiftung als auch solche der Differenzierung generiert und sind Teil eines jeden Körperbildes.

Die Anzahl identitätsbestimmender bzw. differenzmarkierender Faktoren umfasst zumeist drei Kategorien: *gender*, *race* und *class*.¹²² In der Intersektionalitäts- und Diversitätsforschung werden diese Kategorien in ihrer Verschränkung untersucht, da sich die Codierungen oftmals so stark miteinander verweben, dass die Kategorien nicht mehr getrennt voneinander betrachtet werden können und so spezifische Formen ausbilden.¹²³ Den Prozess, in dem sich verschiedene körperliche Kategorien miteinander formieren, beschreibt Anne McClintock als einen komplexen, teils konflikthaften Vorgang:

„race, gender and class are not distinct realm of expertise, existing in spending isolation from each other, nor can they be simply yoked together retrospectively like armatures of Lego. Rather, they come into existence in and through relation to each other – if in contradictory and conflictual ways. In this sense, gender, race and class can be called articulated categories.”¹²⁴

¹¹⁷ „Das (biologische) Geschlecht wird durch die Zeichen, die anzeigen, wie es gelesen oder verstanden werden soll, verständlich gemacht. Diese körperlichen Indikatoren sind die kulturellen Mittel, mit deren Hilfe der sexuierte Körper gelesen wird. Sie sind selbst körperlich, und sie funktionieren wie Zeichen, so dass es keine einfache Methode gibt, zwischen dem zu unterscheiden, was am sexuierten Körper echt materiell und was echt kulturell ist.“ Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt a. M. 2009, S. 87.

¹¹⁸ „Die Codierung des Körpers durch Narrative, Diskursive und regulierende Praktiken, Bilder und Repräsentationstechnologien produzieren ihn als sozial existierend bis ins Innere hinein.“ Dornhoff, Dorothea: Körper. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart 2006, S. 206-208, S. 206.

¹¹⁹ „[...] das, was gesehen werden kann, was eine sichtbare Markierung qualifiziert, [hängt] mit der Fähigkeit zusammen, einen markierten Körper im Verhältnis zu unmarkierten Körpern entziffern zu können, wobei markierte Körper die Währung normativen Weißseins darstellen.“ Butler 1997, S. 237.

¹²⁰ Vgl. Kapitel „2.3.3. Individualisierung, Typisierung und Hybridität: Typisierung vs. Stereotypisierung“.

¹²¹ Vgl. Karentzos, Alexandra: Schön, weiblich, fremd. Körperdiskurse im Blick der zeitgenössischen Kunst. In: Elberfeld, Jens/Otto, Marcus (Hg.): Das schöne Selbst. Zur Genealogie des modernen Subjekts zwischen Ethik und Ästhetik. Bielefeld 2009, S. 311-329, S. 311.

¹²² Vgl. u. a. Opitz, Claudia: Um-Ordnungen der Geschlechter. Einführung in die Geschlechtergeschichte. Tübingen 2005.

¹²³ Vgl. Kerner 2009, S. 358. Das Zusammenwirken von *race* und *gender* (neben anderen) wirkt auf soziale Positionierung, Identitätsbildung, Subjektkonstruktion; dabei kommt es nicht zu einer Addition von Minuskriterien, sondern zu gegenseitigen Beeinflussungen der Merkmale. Das heißt, es bilden sich rassifizierte Geschlechternormen bzw. vergeschlechtlichte Rassezuschreibungen/-vorstellungen. Die dabei häufig verwandten Strategien von Rassismus und Sexismus schreiben Differenz und eine Wertung fest. Auch Rassismus und Sexismus können verschränkt sein sowie Interdependenzen aufweisen; ihre Koppelung ist jedoch nicht so stark wie jene von *gender* und *race*. Vgl. Kerner 2009, S. 353.

¹²⁴ McClintock, Anne: Imperial leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. New York 1995, S. 5. Siehe auch: Lewerenz, Susann: Die Deutsche Afrika-Schau (1935-1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt a. M. 2006, S. 24.

Generell ist anzumerken, dass mit der Dreierkonstellation jedoch nicht alle Kategorien erfasst werden, die sich auf Identitäts- und Differenzkonstruktionen auswirken. Nina Degele und Gabriele Winkler weisen auf die offene Diskussion hin, wie viele Kategorien berücksichtigt werden sollten. Oftmals werden Sexualität, Religion oder Attraktivität hinzugezogen, doch der Vielfalt an Kategorien scheint kein Ende gesetzt zu sein.¹²⁵

race

Für diese Arbeit erweisen sich insbesondere die Kategorien *gender* und *race* als bedeutsam, da der Untersuchungsgegenstand, visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen, darüber bestimmt wird. Körper können in der Regel nie ohne Ausformungen von *gender*, Männlichkeit oder Weiblichkeit, gedacht werden. Mit der Kategorie *race*¹²⁶ hingegen verhält es sich vor allem in Ländern ehemaliger Kolonialmächte etwas anders: Die Wahrnehmung von *race* ist zwar stets präsent, wird jedoch nur als solche benannt, wenn sie markiert ist und wenn sie nicht der Norm entspricht. So wird *weiß*, als unmarkierte Norm, oft nicht als Ausformung von *race* benannt, aber implizit vorausgesetzt. Damit ist *weiß* unsichtbar. Richard Dyer stellt fest, dass die Unsichtbarkeit von *whiteness* es ihr erlaubt, als normative Instanz Andere zu kolonisieren, ohne dass *weiß* selbst als Kategorie genannt wird.¹²⁷ So bestätigt sich Ulrich Kattmanns These, dass die Konstruktion von *race* eng im Zusammenhang mit sozialpsychologischen Bedürfnissen steht.¹²⁸

Am Beispiel von Haut lässt sich dies gut verdeutlichen: Haut kann in den Worten Karl Josef Pazzinis „insbesondere und im wörtlichen Sinn [...] als] Schauplatz“ betrachtet werden, zumal sich auch der Körper als „Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse und Machtverhältnisse“¹²⁹ erweist. Die Ursache für die besondere Aufladungsmöglichkeit von Haut ist in ihrer Grenzfunktion zu suchen, da Haut die Grenze der körperlichen Repräsentation nach außen markiert. Sie ist Grenzfläche und gleichermaßen Trägerin von Codierungen, die auf den Körper eingeschrieben werden. Die Haut hält den Blick auf, so dass dieser nicht durch den Körper hindurch dringen kann. Dennoch scheint die Haut eine Vorstellung davon zu liefern, was dahinter passiert: Alle an der Oberfläche sichtbaren und fühlbaren Veränderungen werden zu Anhaltspunkten für das, was im Inneren geschehen könnte. Die Haut wird zur Projektionsfläche und eröffnet den Zugang zu dem dahinterliegenden Raum wie eine durchlässige Membran.¹³⁰

Schwarz als Metapher in seiner dichotomen Aufladung zu weiß (gut – böse, Himmel – Hölle, Licht – Finsternis, Glück – Unglück, Mensch – Tier, Zivilisation – Zeit davor, Wissen – Dummheit, Sauberkeit – Schmutz) wurde schon in der Farbsymbolik der griechischen und römischen Antike geprägt.¹³¹ Jana

¹²⁵ Vgl. Degele, Nina/Winkler, Gabriele: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld 2009.

¹²⁶ Vgl. zur Problematik der Begriffe *Rasse* und *race*: Arndt, Susan: *Rasse*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2004, S. 197-203. Darauf hinzuweisen ist, dass wenn die Bezeichnung *Rasse* zur Entlarvung von Rassismus verwandt wird, dieser Begriff gleichzeitig in neuer bzw. verschobener Bedeutung konstruiert wird. Um auf dieses Problem aufmerksam zu machen und auf den Analysecharakter zu verweisen, wird der Begriff *race* verwandt. *Rasse* wird hingegen an den Stellen gebraucht, an denen es im Deutschen historisch Verwendung fand, z. B. in den Begrifflichkeiten *Rassentheorien*, *Rassenhierarchie*. Die Kursivsetzung soll auf den Konstruktcharakter und die ideologische Aufladung/Ausrichtung aufmerksam machen.

Von der rein negativen Betrachtungsweise dieser Begrifflichkeiten distanziert sich u. a. Butler, die Rassismus nicht als Diskriminierung auf der Grundlage einer vorgegebenen *Rasse* begreift. *Rasse* werde teilweise als eine Wirkung der Geschichte des Rassismus erzeugt, die Grenzen und Bedeutungen von *Rasse* würden über die Zeit hinweg nicht nur im Dienst des Rassismus, sondern auch im Dienst der Bekämpfung des Rassismus konstruiert. Vgl. Butler 1997, S. 340 f.

¹²⁷ Vgl. Dyer, Richard: *White*. London 1997, S. 1-4.

¹²⁸ Vgl. Kattmann, Ulrich: *Rassismus, Biologie und Rassenlehre*. Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen? Humanbiologie auf dem Prüfstand der Sozial- und Kulturwissenschaften. Vortrag an der Universität Hamburg, 10.07.1997. Online verfügbar unter: <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/drittes-reich/ns-ideologie-und-weltanschauung/368-rassismus-biologie-und-rassenlehre.html>, Stand:05.08.2012.

¹²⁹ Pazzini, Karl Josef: *Haut. Berührungsssehnst und Juckreiz*. In: Benthien/Wulf 2001, S. 153-172, S. 158.

¹³⁰ Vgl. Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 1999.

¹³¹ Vgl. u. a. Benthien 1999, S. 174; Alonzo, Christine: *Ebenbild aus Ebenholz. Schwarze und weiße Figuren auf dem Schachbrett unseres Bewußtseins*. In: Hürlimann, Annemarie/Roth, Martin/Vogel, Klaus (Hg.): *Fremdkörper – fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 188-199.

Husmann konstatiert die Etablierung der gegensätzlichen Farbsymbolik im Kontext einer „kulturellen, medial bedingten sowie mythologisch und philosophisch verarbeiteten *Neukonstruktion der Genealogie*“.¹³² Die christliche Religion nutzte die symbolischen Wertungen des Schwarz-Weiß-Dualismus vor dem maßgebenden Nährboden von Mission und Kreuzzügen und konnte so bereits vor der Konstruktion von *Rassen* eine Klassifikation zwischen Schwarzen und andere Völkern vollziehen.¹³³ Transformiert in christliche Dimensionen entspreche „die Farbe Weiß als Farbe des Lichts Gott und Christus als geistig-männliche Lichtprinzipien“, und „Schwarz symbolisiert die teuflische Finsternis, das sündige sterbliche Fleisch, die weiblich codierte Materie“¹³⁴.

Diese moralische Aufladung fand unter anderem Widerklang in religiösen Erklärungsmustern für die Genese dunkler Haut: Dunkle Hautfärbung wurde als Strafe verstanden – entweder für die Untat Kains an seinem Bruder Abel (Mord), für *schwarze* Gedanken der Mutter Kusch oder als Fluch gegen Noahs Sohn Ham. Insbesondere die zuletzt genannte Textstelle aus Ham, 1. Mose 9,25 (= Gen 9,25) wurde ab Mitte des 15. Jahrhunderts sehr populär: Ham, einer der drei Söhne Noahs, findet seinen Vater eines Tages volltrunken und nackt im Zelt liegend. Anstatt ihm aus dieser peinlichen Situation herauszuhelfen, setzt er seine beiden Brüder darüber in Kenntnis, die herbeieilen, jedoch das Zelt diskret rückwärts betreten und die Blöße des Vaters bedecken. Wieder nüchtern und über das respekt- und schamlose Verhalten seines Jüngsten informiert, spricht Noah einen Fluch über Ham und das Land, das ihm nach der Sintflut zugesprochen worden war. So wird zum einen Hams Hautfärbung als Brandmarkung durch die heiße Glut der Sonne Afrikas kolportiert, die er als Signum seiner Sündhaftigkeit an die Nachfahren vererbt. Zum andern gilt die Erklärung, dass seine Nachfahren *in memoriam* für das Vergehen des Ahnen von der Sonne geschwärzt wurden.¹³⁵

Diese Erklärungen standen während der Kreuzzüge auch im Zusammenhang mit der Feindkonstruktion muslimischer Gegner, unter denen sich auch Menschen mit dunkler Hautfärbung befanden. Diese wurden als Mohren – *mōr*, *swarzer mōr* oder auch *hellemōr* (Höllenhöhr, Synonym für Teufel) – sowie als schwarze Heiden bezeichnet.¹³⁶ Der afrikanische Diskurs ist seit Jahrhunderten wesentlich durch die Farb-Opposition *schwarz* und *weiß* bestimmt sowie stark ideologisch und symbolisch aufgeladen.¹³⁷ Es zeigen sich eine enge Verknüpfung von Abgrenzung, Charakterisierung und Benennung sowie das starke Klassifizierungsbedürfnis von Menschen. Bemerkenswert ist, wie weit negative und degradierende Charakterisierungen Schwarzer Menschen zurückreichen. Diese Fakten bildeten ideale Ausgangspunkte für die *Rassentheorien* im 19. und 20. Jahrhundert.

Die Einteilung der Menschen in *Rassen* erfolgte in der Regel hierarchisch strukturiert; *weiße* Menschen (Europäer, Arier, etc.) bildeten üblicherweise die Spitze.¹³⁸ Trotz des engen Zusammenhanges von Physiognomie und *Rasse* wurde nicht jede phänotypische Differenz als *Rassenmerkmal* aufgefasst. Valentin

Es scheint unmöglich, diese Begriffe als reine Farbunterschiede jenseits metaphorischer Aufladung zu betrachten. „Consider in passing the definition of black in French as that which *does not reflect* (ne réfléchit pas), as the potential for a horrendous pun. *Le noir ne réfléchit pas* means both, Black does not reflect and the black man does not think (...) Africanize utterances, by hitching themselves to blackness and whiteness, become involved in polarizations and reversals.” Miller, Christopher L.: *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*. Chicago 1985, S. 31.

¹³² Husmann, Jana: Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von Rasse. Religion – Wissenschaft – Anthroposophie. Bielefeld 2010, S. 73.

¹³³ Vgl. zur religiösen Aufladung der Hautfarbendifferenz: Martin 1993, S. 15-40. Im Zuge der Kreuzzüge konnten die negativen Assoziationen mit dunkler Haut weiter geschürt werden, da oftmals Schwarze unter den muslimischen Gegnern waren, die als Mohren oder auch schwarze Heiden bezeichnet wurden. Hinzu kam, dass Schwarze in Verbindung mit Mächten der Hölle gebracht wurden. Vgl. ebd., S. 89, S. 94.

¹³⁴ Husmann 2010, S. 94.

¹³⁵ Vgl. Pauli, Riccarda: Zur theologischen und sozialhistorischen Bedeutung des dunklen Inkarnats, o. J., online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_om.pl?Lang=de&Db=PostCol, Stand:14.09.2012.

¹³⁶ Vgl. die in Kapitel „1. Einleitung“ dargelegte Etymologie des Begriffes *Mohr*.

¹³⁷ Vgl. Pollock, Griselda: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London 1999, S. 256-257.

¹³⁸ Es variieren jedoch zwischen verschiedenen WissenschaftlerInnen die Kriterien der Abgrenzung, die Anzahl der Gruppierungen und anderes. Als nachhaltig prägend erwies sich die Physiognomik, die sich mit den unveränderlichen äußeren Zügen des Körpers, besonders denen des Gesichts beschäftigte und daraus Rückschlüsse auf die seelischen Eigenschaften eines Menschen zog. Im 19. und 20. Jahrhundert wurde sie als wissenschaftlicher Unterbau für den Rassismus herangezogen.

Groeber ist der Ansicht, dass nur Unterschiede beachtet wurden, die durch Sklavenhandel und koloniale Expansion mit besonderer Bedeutung aufgeladen werden konnten.¹³⁹ Die *Hautfarbe* und mit ihr die Verwendung *reiner* Farbbezeichnungen (meist als rot, gelb, braun, weiß, schwarz) wurde eines der wichtigsten Differenzkriterien, das Andere sichtbar und erkennbar machte und sie markierte.¹⁴⁰

1684 bezeichnete erstmals der Naturhistoriker François Bernier die Haut als genuines Merkmal ethnischer Differenz. Doch bereits vor der Markierung von Haut als *Rassenmerkmal* machten sich Gelehrte Gedanken zur Hautfarbengenese. So entwickelte Johann Joachim Becher 1667 in seinem Werk „*Physica Subterranea*“ die sogenannte *Phlogiston-Theorie*, die Georg Ernst Stahl in 1697 in „*Zymotechnica fundamentalis*“ aufgriff und verfeinerte. Entsprechend dieser Theorie entstand bei der Verbrennung eine Substanz, Phlogiston, das sich unter großer Hitze auf/in der Haut ablagerte und diese unempfindlich machen würde – eine These, die später zur Rechtfertigung harter körperlicher Strafen gegen Schwarzen diente.

Auch Montesquieu erklärte 1748 in seiner Arbeit „*De l'esprit des lois*“ die Hautfarbengenese über das Klima, jedoch geht sein Ansatz in die entgegengesetzte Richtung: Kalte Luft ziehe die Haut zusammen, warmes Klima erschlaffe und verlängere sie. Die daraus resultierende Weichheit des Gewebes verursache eine größere Empfindlichkeit, die sich durch Intensivierung des Geschmacks, der Einbildungskraft und der Sinnlichkeit zeigen würde. Der Körper werde umso unempfindlicher, je straffer das Gewebe sei. Demnach seien nördliche – weiße – Völker stärker, mutiger, freier und leidenschaftsloser als südliche, die einer ständigen Überreizung der Sinne ausgesetzt seien.

Die Klimatheorie Buffons, der in seiner „*Historie naturelle*“ von 1749-1803 dunkle Haut als Deformation unter Klimaeinfluss beschrieb, war weit verbreitet. Er integrierte diese Theorie in sein biologisches Klassifizierungssystem, in dem er Menschen mit dunkler Haut hierarchisch an das untere Ende menschlicher Definitionen setzte, nahe des Überganges zu den Tieren, also nicht weit entfernt von den Affen, die er als unvollständige und rückgebildete Menschen verstand.¹⁴¹ Ein ähnliches taxonomisches System baute auch Carl von Linné in seiner „*Systema naturae*“ auf, in der er erstmalig und folgenreich Hautfarben mit geistigen, moralischen und kulturellen Zuschreibungen belegte.¹⁴² Die bekundete Nähe Schwarzer Menschen zu Affen zeigt sich unter anderem auch bei Lorenz Oken, der Hautfarbe als Kriterium für Menschlichkeit in den Mittelpunkt stellte. In seinem „*Lehrbuch der Naturphilosophie*“ von 1811 vertrat er die Auffassung, dass der *Mohr* ein *Affenmensch* sei und der *mensliche Mensch* eine weiße Haut besäße. Die Verbindung von *Rasse* und *Seele* zeige sich darin, dass das Innere durch die Haut scheine und nur wer erröten könne, sei ein Mensch. Da nach Oken dunkelhäutige Menschen nicht erröten können, wurde ihre Menschlichkeit grundsätzlich in Frage gestellt und die bereits zuvor aufgeführten Thesen performativ bestätigt.

All diese Ausführungen zeigen deutlich, wie sehr das Merkmal Hautfarbe ideologisch aufgeladen wurde, so dass sich deutlich die sozialpsychologischen Funktionen von Abgrenzung offenbaren, wie Kattmann es konstatiert hat.¹⁴³ Kattmann legt dar, inwiefern diese Funktion *Rassentheorien* bis heute immanent ist, was immer deutlicher durch die naturwissenschaftlichen Belege für die Nichtexistenz menschlicher *Rassen* zu Tage tritt. Bereits in der Vergangenheit sei an *Rassentheorien* auffällig gewesen, dass die Abgrenzungen zwischen den Kategorien nicht intersubjektiv überprüfbar gewesen seien, es keine einheitliche

¹³⁹ Vgl. Groeber, Valentin: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Historische Forschung, Jg. 30, Heft 1, 2003, S. 1-17, S. 17.

¹⁴⁰ Hinzu kamen noch andere Eigenschaften; als prägend erwies sich Immanuel Kants „Von den verschiedenen Rassen des Menschen“, 1777: Er akzeptierte die Theorie der Genese der Hautfarben durch das Klima und begründete darüber neben Charaktereigenschaften auch eine sogenannte *Stülpnase* und *Wurstlippen*. Siehe weiterführend zu Kants *rassentheoretischen* Auffassungen: Benthien 1999, S. 180. Biometrik und Schädelkunde fügten diesen typisierten Merkmalen spezifische Maße hinzu.

¹⁴¹ Vgl. Martin 1993, S. 208, S. 226, S. 294.

¹⁴² Vgl. zu Carl von Linné: Kattmann 1997, o. S.; Martin 1993, S. 226 f.; Münch, Paul: Wie aus Menschen Weiße, Schwarze, Gelbe und Rote wurden. Zur Geschichte der rassistischen Ausgrenzung über die Hautfarbe. In: Essener Unikate: Berichte aus Forschung und Lehre. Nr. 6, Heft 7, 1995, S. 87-97, hier S. 91.

¹⁴³ Vgl. hier und im Folgenden: Kattmann 1997, o. S.

Definition von *Rassen* noch eine einheitliche Anzahl solcher gegeben habe, geschweige denn ein System, das allgemeine Anerkennung fand. Statt naturwissenschaftlicher Belege standen, wie Kattmann aufzeigt, sozial vermittelte ästhetische Kategorien und darüber geistig/seelische Merkmale im Zentrum von *Rassentheorien*. Die Eigenschaften der Fremdgruppe seien dabei nicht aus dieser generiert worden, sondern in Abgrenzung und Gegensatz zu bestimmenden Gruppen. Kattmann bemerkt, dass dies für die Diskriminierenden die Möglichkeit eröffnet habe, Unsicherheiten durch Abgrenzung zu kompensieren und das Selbstwertgefühl aufzuwerten, indem bedrohlich wirkende Eigenschaften auf die Anderen übertragen werden konnten. Um die anderen erkennbar zu machen, wurden die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften an körperliche Merkmale gebunden, die sie als different markierten.

Bezüglich des Aspektes der Hautfarbe konstatiert Paul Münch, dass sich diese Ausprägungen bzw. Einfärbungen von Chinesen bzw. Asiaten als *gelb*, von der indigenen Bevölkerung Amerikas als *rot* und das performativ fortführende Einschwärzen von Bewohnern Afrikas vor allem im Zusammenhang mit Kolonialisierungsprozessen etablierten¹⁴⁴: Solange die Fremden als überlegen oder gleichwertig empfunden worden seien, spielte Hautfärbung kaum eine Rolle. Mit der Einfärbung ging eine Abwertung einher, die hegemoniale Machtansprüche legitimierte. Nach Ansicht Münchs waren Hautfarben zudem ein Ordnungskriterium, mit dem sich die Verunsicherung von Menschen während verschiedener Umbruchsphasen, in denen alte Weltbilder ins Wanken kamen, bannen ließ. Er nennt beispielsweise Irritationen zu Zeiten der Entdeckungsfahrten sowie der Reformation, da auf den alten Grundlagen die neuen Eindrücke, Erlebnisse und Erkenntnisse nicht mehr zu interpretieren waren. Es bedurfte der Fremden, der Anderen, um innere Konflikte zu überdecken und neue Ordnungssysteme zu errichten.

Da symbolisch, farbtheoretisch wie auch lichtphysikalisch zwischen Schwarz und Weiß die größtmögliche Differenz besteht, bot sich, um Hegemonie zu rechtfertigen, diese Dichotomie auch *rassenhierarchisch* an. Die Definitionsmacht lag und liegt noch immer bei weißen VerfechterInnen solcher Theorien, die sich – natürlich – selbst am oberen Ende verorten. Sie behaupten eine Unüberwindbarkeit der Hautfarbe als soziale Trennlinie. Weiß-Sein ist die Norm und alles Nicht-Weiße gilt als markiert. So wird Nicht-Weißes zum Zeichen *natürlicher Differenz*, als anormal und makelhaft bewertet und ist mit pejorativen Rollenbildern verbunden.¹⁴⁵ Schwarz als Hautfarbenbeschreibung wurde, wie oben deutlich gemacht, performativ festgeschrieben und wandelte sich von rein metaphorischen Inhalten und religiösen Symboliken hin zu einer *Rassencharakterisierung*, die sowohl physische als auch psychische Differenzen anzeigt. Die Aussage „Sie ist schwarz“ kann und konnte folglich nie reine Beschreibung sein. Sie steht immer in Bezug zum Hohen Lied des Königs Salomo, in der seine Geliebte, die Königin von Saba sich beschreibt:

„Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Hütten Kedars, wie die Teppiche Salomons. Sehet mich nicht an, dass ich so schwarz bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt.“¹⁴⁶

Die Bibelstelle erweist sich als signifikant, wobei die Übersetzungen variieren und eine differente Deutung der kombinierten Eigenschaften *Schwarz* und *schön* zutage tritt. Beispielsweise interpretierte der christliche Schriftsteller Origenes diesen Satz und die darin benannte Farbigkeit im Sinne der oben skizzierten Bestrafung Gottes und somit als Hässlichkeit.¹⁴⁷ Heutige Übersetzungen differieren zwischen „black and beautiful“ und „black but beautiful“, wie Griselda Pollock darlegt. Pollock konzentriert sich auf die Frage, ob eine Schwarze Frau als schön betrachtet werden kann oder ob ihre Schönheit als etwas

¹⁴⁴ Vgl. Münch 1995, S. 87-97.

¹⁴⁵ Vgl. u. a. Benthien 1999, S. 174. Arndt, Susan: *Neger/Negerin*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2004, S. 184-189, S. 186. Zeller 2010, S. 111.

¹⁴⁶ Hohelied 1,5-6.

¹⁴⁷ Vgl. Origenes, Hoheliedkommentar 2,1.

Ungewöhnliches betrachtet wird.¹⁴⁸ Damit erweist sich der Satz als „heavily encoded historical representation which says both more and less than it appears to“¹⁴⁹.

Schwarz-Sein wurde und wird förmlich auf die Haut geschrieben, wird so zum unauslöschlichen körperlichen Zeichen innerer Andersartigkeit. Frantz Fanon spricht von einem „racial epidermal schema“¹⁵⁰. Prinzipiell sei ein körperliches Schema für ein aufstrebendes Ego notwendig, um sich selber zu positionieren und Beziehungen zwischen sich und der Welt der anderen herstellen zu können. Ein „racial epidermal schema“ hingegen unterbreche diesen Prozess und forme eine negative Subjektivität. Dies begründe sich durch die koloniale Kultur, in der die (kolonisierten) Körper der Subjekte nicht positiv widergespiegelt, sondern stattdessen zu einem rassistischen Anderen verändert würden, so dass man sich als *coloured* erfährt. Dies stelle ein abgewertetes Objekt höchster Ablehnung dar. Gleichzeitig wird durch „spattered [...] with black blood“¹⁵¹ das Subjekt eingefärbt und das Individuum ausgelöscht.¹⁵²

Auch wenn die Einteilung der Menschheit in *Rassen* naturwissenschaftlich widerlegt und ethisch kritisch zu beurteilen ist, wird heute noch das Denken vieler Menschen dadurch beeinflusst und geprägt. Grundlegende Parameter von *race*-Konstrukten erweisen sich als nachhaltig wirkmächtig.¹⁵³ Auch visuelle Repräsentationen tragen gegenwärtig noch immer zur performativen Erzeugung von *race* bei. Um zu entlarven, wie *race* in den fokussierten Bildern performativ erzeugt und fortgeschrieben wurde, wird die Differenzkategorie *race* hier als eine Analysekategorie genutzt.

2.3 Bilder des Körpers

Körper in Bildern spiegeln in ihrer Historizität und Diskursivität Körperwahrnehmung und die Geschichte des Menschenbildes.¹⁵⁴ Im Sinne Butlers haben sie dabei auch zur performativen Erzeugung, Bestätigung und Verschiebung von *gender* und *race* beigetragen.¹⁵⁵ Generell begründet sich dabei die Wirkmächtigkeit von Bildern aus ihrem Evidenzcharakter. Dieser potenziert sich, wenn Repräsentationen sich in Körpern materialisieren¹⁵⁶ und darüber gleichsam die Zuschreibungen naturalisiert werden. So können Körperbilder als „*authentifizierende, verselbständigende* oder *Evidenz generierende* Träger von Sichtbarkeit“¹⁵⁷ große Wirksamkeit entfalten. Zudem wird der generelle Evidenzcharakter von Bildern mittels normativer und referentieller Aspekte verstärkt.

¹⁴⁸ Vgl. Pollock 1999, S. 311. Die Aktualität dieser Frage spiegelt sich in verschiedenen Publikationen, siehe z. B. Willis, Deborah/Williams, Carla: *The Black Female Body. A Photographic History*. Philadelphia 2002, S. 139-196. Siehe außerdem beispielhaft: Hobson, Janell: *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*. New York 2005; Bailey, Eric J.: *Black America, Body Beautiful: How the African American Image is Changing Fashion, Fitness, and Other Industries*. Westport 2008; Tate, Shirley Anne: *Black Beauty: Aesthetics, Stylization, Politics*. Farnham 2009.

¹⁴⁹ Pollock 1999, S. 256.

¹⁵⁰ Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks*. New York 1986, S. 109-115.

¹⁵¹ Ebd., S. 112.

¹⁵² Vgl. Pollock 1999, S. 281.

¹⁵³ Vgl. weiterführend zum *Boom der Genetik*, der „neue Formen der biologischen Unterscheidung von Menschen entlang von Rasse produziert“ (zitiert aus dem Klappentext des nachfolgenden Titels): AG gegen Rassismus in den Lebenswissenschaften (Hg.): *Gemachte Differenz – Kontinuitäten biologischer Rasse-Konzepte*. Münster 2009.

¹⁵⁴ Vgl. Keck, Annette/Pethes, Nicolas (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld 2001, S. 11.

¹⁵⁵ Vgl. zur performativen Macht von Bildern: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg: *Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge*. In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): *Ikonologie des Performativen*. München 2005, S. 7-34, bes. S. 11; Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbeck bei Hamburg 1992; Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Spiel – Ritual – Geste: mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbeck bei Hamburg 1998; Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Mimetische Weltzugänge: Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*. Stuttgart 2003.

¹⁵⁶ Vgl. Schade 2002, S. 85-86. Stefan Hirschauer verweist auf drei Möglichkeiten, wie Körper und Wissen miteinander verknüpft werden können: über das Wissen vom Körper, das Wissen im Körper und das Wissen am Körper. Vgl. Hirschauer, Stefan: *Körper macht Wissen. Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs*. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2008, S. 974-984.

¹⁵⁷ Scholz 2006, S. 2.

„Als Stereotype dominieren normative Bilder andere Bilder von Körpern. Sie operieren unsichtbar wie soziale Folien, welche Personen erst erkennbar bzw. trennbar voneinander machen.“¹⁵⁸

Je normierter und auch naturalistischer¹⁵⁹ die Zeichen der Darstellung gewählt wurden, desto leichter und eindeutiger kann ein Körper als solcher identifiziert werden und die Referenz eines *realen Körpers* (mit Butlers Worten „materiellen“ bzw. eines „Körpers von Gewicht“¹⁶⁰) mitgedacht werden. Spätestens, wenn in Körperbildern ein Gesicht erscheint, stellen sich Fragen nach Stellvertretung, Repräsentativität sowie nach mimetischer Ähnlichkeit. Betitelnde Namen sowie individualisierende Merkmale und Attribute deuten Referentialität an und erzeugen Evidenz. Dieser den meisten Körperbildern eigene Charakterzug ist prinzipiell als problematisch zu bewerten, da sie so häufig als authentisch gelesen werden und der Konstruktcharakter übersehen wird.¹⁶¹

Die Referentialität von Körperbildern zeigt an, dass solche Bilder oft den Anspruch haben, abwesende, ferne, tote oder andere spezifische Körper sichtbar zu machen, zu substituieren und diese zu repräsentieren¹⁶² – ein Charakteristikum, das, wie noch zu zeigen sein wird, eine Verbindung zu Porträts herstellt. Kea Wienand weist darauf hin, dass Körperbilder aber auch für etwas stehen können, das im substantiellen Sinne nicht existiert, z. B. im Sinne einer Allegorie.¹⁶³ Sie konstatiert diesbezüglich, dass beide Arten von Körperbildern oft schwer zu differenzieren sind, da Körper in Bildern häufig beide Funktionen einnehmen.

Im nun folgenden Abschnitt der Arbeit werden verschiedene Aspekte betrachtet, die die Darstellung von Körpern in Bildern bestimmen und die wesentlicher Bestandteil der Analyse und des Vergleichs von Körperbildern sind. In „Bild und Text“ erfolgt ein kurzer Exkurs zur Bedeutung von Bildtitel bezüglich der Rezeption und ihres Einflusses auf die Bildaussage. Mit „Naturalismus und Realismus“ werden stilistische Auffassung und geistige Gesinnung erörtert. „Haltung und Pose“ zeigt dabei den Einfluss auf die Modellsituation und das Grundverständnis des Körperbildes. Gleichzeitig verorten Haltungen und Posen im Bild die visualisierten Körper in bestimmten ikonografischen Traditionen, die ausschlaggebend für die Lesart sind. „Individualisierung, Typisierung und Hybridisierung“ fokussiert jene Darstellungsstrategien, die sowohl die geistige Gesinnung als auch die Funktionen des Körperbildes anzeigen können. All diese Aspekte tragen zur Charakterisierung und Wirkung eines Körperbildes bei, können sich gegenseitig bestätigen und verstärken oder auch die beabsichtigte Wirkung unterlaufen oder ad absurdum führen.

Bild und Text

Bilder generell, aber auch solche des Körpers, funktionieren nicht über visuelle Zeichen allein. Vielmehr stehen diese in unmittelbarem Zusammenhang zu verbalen Zeichen, insbesondere zu den Bildtiteln. Mit diesen bilden sie eine Bedeutungseinheit, die es zu berücksichtigen gilt.¹⁶⁴ Natalie Bruch verweist auf die Macht der Titel und ihren konstitutiven Charakter für Bildaussagen. Sie versteht Bildtitel als einfache Formen des Kontaktes, als Schaltstellen zwischen Sprache und visueller Kunst sowie als Kommunikationselement zwischen Bild und Rezipient. Bei Bildtiteln würden nominale Formen dominieren¹⁶⁵ – ein hilfreicher Umstand, denn Bildtitel steuerten das Sehen und Erkennen dessen, was im Anschluss an ihr

¹⁵⁸ Hager Strobele 2008, S. 49.

¹⁵⁹ Ich beziehe mich hier auf die Definition von Naturalismus nach Schmidt, Georg: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. In: Neske, Günther (Hg.): Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag: Festschrift. Pfullingen 1959, S. 264-275.

¹⁶⁰ Butler 1997, S. 58, verweist auf die Fähigkeit von Materie, zu erschaffen und zusammenzusetzen: „In diesen klassischen Kontexten von *Körpern, die Gewicht haben*, zu sprechen, ist keine müßige Wortspielerei, denen materiell zu sein bedeutet zu materialisieren, wobei das Prinzip der Materialisierung genau das ist, was an einem Körper *gewichtig* ist [*matters*], eben seine Intelligibilität.“

¹⁶¹ Die Fotografie hat diese Annahme noch unterstützt. Siehe Kapitel „3.4.1. Wissenschaft“.

¹⁶² Vgl. Schulz 2005, S. 313.

¹⁶³ Diesen konstitutiven Charakter leitet Wienand 2005, S. 203, aus ihrem Verständnis einer visuellen Repräsentation ab.

¹⁶⁴ Vgl. Bruch, Natalie: Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion; eine Typologie. Frankfurt a. M. 2005, S. 136.

¹⁶⁵ Vgl. Bruch 2005, S. 134.

Lesen erwartet werde. Damit besitzen die Titel bezüglich des Erkennens sowie auch der Bedeutungsfestschreibung eine große Wirkmacht – wie dies auch Stuart Hall erkennt.¹⁶⁶ Beispielsweise könnten Bildtitel helfen Modelle zu identifizieren, würden gegebenenfalls eine Porträtanalogie herstellen oder auch auf Typisierungen hinweisen.

Differenziert auf die Interaktion zwischen verbalen und visuellen Zeichen blickt Gabriele Rippl. Sie weist darauf hin, dass es zwischen den verschiedenen Zeichensystemen sowohl Kongruenzen als auch Differenzen und Leerstellen geben kann.¹⁶⁷

„Anstatt Worte und Bilder im Zuges eines [...] rigiden und letztlich reduktionistischen Medienpurismus als strikt unabhängige Systeme zu verstehen und in der Folge isoliert zu betrachten, scheint es – ohne Mediendifferenzen nivellieren oder eine einfache Übersetzbarkeit des einen Mediums in das andere postulieren zu wollen [...] – heute mehr denn je als lohnenswert, sie auf ihre Verschränkungen und Interaktionen zu befragen.“¹⁶⁸

Die Systeme seien zwar komplementär und jedes könne nur einen partiellen Zugriff auf die Welt leisten, dennoch seien sie aufeinander angewiesen. Daher sei es sinnvoll den Fokus auf die Interaktion zwischen Wort und Bild zu legen.

Die Beachtung diese Aspekte leistet einen Beitrag dafür, ein Verständnis für das Bild sowie die Intention der Kunstschaffenden zu bekommen. Allerdings gibt es zwei Dinge zu beachten: Erstens sind verbale und visuelle Zeichen selten absolut kongruent, so dass die durch die Verschiebung bedingte Offenheit zwischen ihnen den Betrachtenden stets einen Freiraum der Interpretation lässt. Und zweitens gilt zu prüfen, von wem die Bildtitel vergeben wurden. Insbesondere bei Skizzen erfolgte die Benennung oft erst in der Rezeption und deutet auf Interpretationen hin – ein sehr aufschlussreicher Umstand bezüglich des Bildverständnisses. Dennoch müssen diese Interpretationen auf die Kongruenz mit der Intention der Kunstschaffenden stets geprüft werden.

Bildtitel visueller Repräsentationen Schwarzer Frauen haben damit die Macht, diese sichtbar und erkennbar zu machen, jedoch auch zu markieren, wie dies oben dargelegt wurde. Sie sind wichtiger Analysebestandteil für die Interpretation. Dabei müssen sie als Teil des Programms der jeweiligen Kunstrichtung und der Malerpersönlichkeit gelesen werden.¹⁶⁹

Haltung und Pose

Im Mittelpunkt von Körperbildern steht ein Körper, der durch die Art und Weise wie er in Pose gesetzt ist, maßgeblich bestimmt wird. In Skizzen und Gemälden unterliegen die dargestellten Körperhaltungen zwei Bedingungen: Beim Studium eines Modells hat das Modell zwar zunächst meist die Möglichkeit, sich selbst zu entwerfen und bestimmte Posen einzunehmen. Doch letztlich unterliegen die Modellposen in der Regel dem gestaltenden Einfluss der Bildschaffenden, die eine bestimmte Haltung fordern, Ausdruck planen, absichtsvoll gestalten, konstruieren und korrigieren – „das Modell ist seine [des Künstlers] gestalterische Manövriermasse“¹⁷⁰.

Posen erweisen sich als Körperhaltungen, die dem Betrachtenden den Körper auf eine spezifische Art zu sehen geben. „Die Kraft der Repräsentation ist in ihr [der Pose] so gewaltig, daß sie nach außen abstrahlt.“¹⁷¹ Diesen Gedanken konstatiert Kaja Silverman zwar bezüglich Fotografien von Cindy Sherman,

¹⁶⁶ Vgl. Bruch 2005, S. 1. Hall 2008, S. 111.

¹⁶⁷ Vgl. Rippl, Gabriele: Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000). München 2005, S. 33.

¹⁶⁸ Rippl, Gabriele: Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000). München 2005, S. 33.

¹⁶⁹ Ebd., S. 12.

¹⁷⁰ Schulze, Sabine: Die Farbe des Fleisches. Das Künstlermodell zwischen Ideal und Wirklichkeit. In: Bol, Peter Cornelis/Richter, Heike (Hg.): Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck. Petersberg 2006, S. 261-274, S. 261.

¹⁷¹ Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41-64, S. 47.

doch trifft dieser prägnante Satz auch den Kern von Posen in Gemälden und Zeichnungen bzw. von Posen allgemein. In bestimmten Posen bzw. Körperansichten sind deutlich charakterisierende, stellvertretende, ikonografische und/oder abstrakte Funktionen eingeschrieben, die sich, bei entsprechender kultureller/diskursiver Kenntnis, den Betrachtenden automatisch aufdrängen und erschließen. Die Wahl einer Pose ist in den seltensten Fällen frei und unabhängig. Vielmehr haben sich bestimmte Posen im Laufe der Zeit durchgesetzt und wurden immer wieder aufgegriffen. Die dabei erfolgte Imitation eines schon vorliegenden Bildes bzw. einer visuellen Figur zitiert automatisch vorherige Bedeutungen.¹⁷² Dabei ist ihnen zumeist ein performativer Charakter immanent, der durch kleine Variationen und verschiedene Kontexte die inhaltlichen Einschreibungen verschieben kann: Die performative Herstellung ist immer ein Prozess, der unterschiedliche Darstellungsweisen und Rezeptionen impliziert. Foucault spricht in diesem Sinne von der Fluktuation der Diskurse.¹⁷³

Visuell abgebildete Körperhaltungen variieren in der Regel im Spannungsverhältnis von Natürlichkeit und Lebensnähe mit Idealität.¹⁷⁴ Vor allem in der Renaissance orientierten sich viele Malende an antiken Skulpturen und Posen, ließen Modelle solche einnehmen und imitieren.¹⁷⁵ Deutliche Kritik an dieser Methode und der damit verbundenen starren, unnatürlichen Haltung äußerte Diderot bereits 1765, doch erst Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es zu einem Paradigmenwechsel. Kunstschaffende impressionistischer Ausrichtung erschlossen zunehmend die Körperhaltungen des alltäglichen Lebens. Einen Wendepunkt stellte der sogenannte *Croquis-Akt* um 1900 dar, bei dem darauf verzichtet wurde, das Modell stundenlang in einer Haltung, oft mit Stützen als Hilfsmittel, posieren zu lassen, um genaue Studien anzufertigen. Stattdessen wurden lediglich Entwürfe skizziert, ein Sachverhalt, der das Modellstudium, auch bezüglich anderer Bildgattungen, nachhaltig veränderte.¹⁷⁶

Problematisch an der Kritik und den zunehmend nach Natürlichkeit und Unkonventionalität strebenden Ansprüchen der Kunstschaffenden war, dass die Modelle deren Vorstellungen nicht unbedingt entsprechen konnten oder wollten. Doris Hansmann bemerkt dazu, dass die traditionelle Pose gleichsam eine „natürliche Haltung“ für das professionelle Modell geworden sei. Diese „nobilisierte die akademische Pose als ein durch Tradition gesicherter Wert“.¹⁷⁷ Dabei fungiere die traditionelle Pose wie eine Art

„Berufskleidung, die [das Modell] vor den Blicken der Künstler zu schützen vermochte, indem der individuelle Körper nur mehr die genormten akademischen Regeln der Kunst und ein bildungsbürgerliches Ideal spiegelte“.¹⁷⁸

Diese Posen entsprachen ikonografischen Mustern, die Modelle in Historien verorten oder bestimmten Figuren und Typen, die mittels der Modelle verkörpert werden konnten. Doch, wie insbesondere am Beispiel Ernst Ludwig Kirchners zu sehen sein wird, wandten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Kunstschaffende vom Posenkanon ab. Sie strebten in Auseinandersetzung mit als fremd empfundenen bzw. deklarierten Modellen, eine Veränderung und Erneuerung der Körper-, Haltungs- und Bewegungsstudien an.

¹⁷² „Wenn Bilder grundlegend als Inszenierungen, als etwas Zu-sehen-Gegebenes zu verstehen sind – und das gilt nicht nur für künstlerische Bilder –, dann folgt, dass die Bedeutung aus einem Verhältnis von Repräsentationen zu anderen Repräsentationen heraus verstanden werden muss.“ Schade/Wenk 2011, S. 136.

¹⁷³ In diesem Sinne weisen Schade/Wenk 2011, S. 137, auch darauf hin, dass sich sowohl bei Warburg als Charcots Bilderreihen „Bedeutung und Realitätsanspruch kontextuell [verschoben]“ haben.

¹⁷⁴ Vgl. hier und im Folgenden: Schulze 2006.

¹⁷⁵ So betonte u. a. Leonardo da Vinci die Idealität antiker Posen. Vgl. Schulze 2006, S. 262.

¹⁷⁶ Vgl. grundlegend: Mühlenberend, Sandra: Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des *Viertelstundenaktes*. In: Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001, S. 278-282.

¹⁷⁷ Hansmann, Doris: *Das Modell, daran krankt alles ...* – Der Wandel des Aktverständnisses um 1900. In: Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne*. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003, S. 28-47, hier S. 36.

¹⁷⁸ Hansmann 2003, S. 36.

Naturalismus und Realismus

Generell sind bei künstlerischen Arbeiten Stilistik und geistige Gesinnung zu unterscheiden. Beide haben wesentlichen Anteil am Evidenzcharakter von Körperbildern und können somit großen Einfluss auf Wahrheits- und Wissensdiskurse nehmen. Die Stilistik ist abhängig von Zeit, Kunstrichtung und individueller Auffassung sowie oft eng mit geistiger Gesinnung der Kunstschaffenden verwoben. Als hilfreich, um die angewandten Mechanismen genau zu benennen, erweisen sich Georg Schmidts differenzierende Definitionen von *Naturalismus* und *Abstraktion* als stilistische Parameter sowie *Realismus* und *Idealismus* als Anzeiger geistiger Gesinnung.¹⁷⁹

Das stilistische Gegensatzpaar von Naturalismus und Abstraktion bestimmt Schmidt anhand der Parameter Räumlichkeit (z. B. Zentral-, Farb-, Luftperspektive, Überschneidungen, Schatten), Körperlichkeit (z. B. Linearperspektive, Modellierung von Licht und Schatten) und Stofflichkeit (exakte Darstellung von Material, Oberflächenbeschaffenheit). Diese sollten seiner Ansicht nach anhand zeichnerischer Exaktheit (gemessen am Schärfegrad des Auges), anatomischer Genauigkeit (von Einzel- und Gesamtform) sowie farblicher Nuancierung (Gegenstands-/Lokalfarbe, Erscheinungsfarbe) beurteilt werden.

Eine naturalistische Darstellungsweise suggeriert, dass etwas mit dem Anspruch auf mimetischer Ähnlichkeit abgebildet wurde; so ist naturalistischen Darstellungsmitteln ein Authentizitätsanspruch immanent. Je naturalistischer eine Darstellungsweise, desto leichter sind oft *race*- und *gender*-Codierungen zu erkennen, da sie gewohnter sind. Mit dem Grad der Abstraktion reduziert sich die mimetische Ähnlichkeit.

Bei dem Gegensatzpaar von Realismus und Idealismus handelt es sich nach Schmidt um geistige Gesinnungen, also um Auffassungen, die hinter der Malerei stehen.

„Realistische Malerei ist eine Malerei, der es im weitesten Sinn um Erkenntnis der Wirklichkeit geht, und zwar nicht nur der äußeren, sichtbaren, sondern auch der inneren, unsichtbaren Wirklichkeit.“¹⁸⁰

Dabei könne die äußere Wirklichkeit geschwächt werden, wenn die innere Wirklichkeit in der Darstellung dominiere, wie dies Schmidt z. B. bei Mondrian oder Kandinsky erkennt. Denn ausschlaggebend für die Bestimmung des Grades an Realismus können sowohl der psychische wie auch der sichtbare Wirklichkeitsgehalt sein. Idealisierte Malerei hingegen erhöhe die Wirklichkeit und bilde eine „Sphäre jenseits von Widersprüchen zu deren Rechtfertigung und Erhaltung“¹⁸¹. So finden sich in idealisierter Malerei oftmals spezifische Ideologien.

In dieser Definition übersieht Schmidt, dass Wirklichkeit immer ein spezifisches Konstrukt ist, dass es normative bis subversive Wirklichkeiten geben kann. Zwar räumt Schmidt ein, dass es eine subjektive Wirklichkeit gebe, die zu einer äußeren im Widerspruch stehen kann, doch zudem baut sein Konstrukt auf der Existenz einer absoluten Wahrheit auf, die es im konstruktivistischen Sinne nicht gibt. Möglicherweise kann diese Vorstellung Schmidts mit einer Norm als äußerer Bemessungsmaßstab gefasst werden.

Stilistische Mittel und geistige Gesinnung verschränken sich in der Kunst auf verschiedene Weisen und bilden so spezifische Strömungen aus. Schmidt differenziert vier Varianten: einen *realistischen Naturalismus* und einen *idealistischen Naturalismus* sowie einen *realistischen Antinaturalismus* und einen *idealistischen Antinaturalismus*. In diesem Spektrum werden in dieser Arbeit die untersuchten Körperbilder zu verorten sein. Georg Schmidts Begrifflichkeiten sind gut geeignet, die spezifischen Funktionen der Körperbilder zu benennen.

¹⁷⁹ Vgl. Schmidt 1959, S. 264-275, im Folgenden bes. S. 267 f., S. 272 f.

¹⁸⁰ Schmidt 1959, S. 267.

¹⁸¹ Ebd.

Individualisierung, Typisierung und Hybridität

Innerhalb dieser von Schmidt genutzten Begrifflichkeiten erweisen sich bei einem Thema, das so stark von Polarisierungen geprägt ist, spezifisch körperliche Darstellungsstrategien als bedeutsam, die zwischen den Polen der Repräsentation eines einzelnen Individuums und eines gruppenbestimmten Wesens oszillieren. Obwohl es in der Regel den Anschein hat, ist die Visualisierung menschlicher Körper nicht zwangsläufig referentiell an spezifische Subjekte gebunden. Vielmehr können Körper auch stellvertretend mit verschiedenen inhaltlichen und/oder ideologischen Implikationen aufgeladen werden. Wie oben bereits erörtert, können beide Formen jedoch nicht immer klar getrennt werden, es ergeben sich Verschränkungen. Im Folgenden werden überblicksartig die drei Darstellungsstrategien, die sich als prägend für die untersuchten visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen erweisen werden, skizziert: Es handelt sich um Individualisierung, Typisierung bzw. Stereotypisierung sowie Hybridisierung.

Das Subjekt steht im Zentrum von Betrachtungen zur Individualität, Strategien der Individualisierung und Individuierung.¹⁸² Zwar ist das Subjekt nie vollkommen losgelöst von sozialen Typenzuordnungen, weil diese einen Teil der Persönlichkeit bestimmen, jedoch steht bei der Fokussierung auf Individualität die Einzigartigkeit des Subjektes im Mittelpunkt. Insbesondere seit der Renaissance rückte das Individuum bzw. die Individualität von Subjekten ins Zentrum philosophischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Interesses. Visuellen Ausdruck fand die neue Bewusstseinswerdung in der sich entwickelnden Gattung *Porträt*. Die Bezeichnung entstand im 14. Jahrhundert und manifestierte sich mit der Entwicklung und Differenzierung der Gattung insbesondere zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert.¹⁸³ Dies wurde durch die Renaissance als Wiederentdeckung der Antike in Kunst, Philosophie und Wissenschaft sowie der Überwindung scholastischer Lehren katalysiert.¹⁸⁴

Als besondere Form des Porträts charakterisiert Gottfried Boehm das sich im 15. Jahrhundert ausbildende *selbstständige Bildnis*, in dem die Repräsentation der Individualität eines Subjektes vorherrschend sei.¹⁸⁵ Er stellt vier hermeneutische Schlüsselphänomene zur Bestimmung des selbstständigen Bildnisses heraus: die „Stummheit des selbstständigen Bildnisses“¹⁸⁶, das „Phänomen der Mitte“¹⁸⁷, die „Ähnlichkeit des Dargestellten“¹⁸⁸ sowie den „Zusammenhang von Charakter und Handlung“¹⁸⁹.

Mit der „Stummheit des selbstständigen Bildnisses“ verweist Boehm auf die visuelle Darbietung einer Person, die „in ihrer Bedeutung in sich selbst zurück“¹⁹⁰ läuft, so dass dabei über die stärkere Ausbildung einzelner Merkmale oder Attribute eine dominante Nebenhandlung erzählt wird. Um dies zu erreichen, müsse der Ausdruck einer Person um ein „mittleres Maß“¹⁹¹ schwanken, so dass einzelne Affekte in diesem zwar enthalten sein könnten, jedoch die Figuration keinen Einzelnen verkörpere. Damit verweist er in der Erklärung des ersten Prinzips gleich auf das zweite. Hier betont Boehm die Ausgewogenheit von

¹⁸² Individualisierung wird als soziologischer Begriff verstanden, der das Individuum zwischen Selbst- und Fremdbestimmung seit der Industrialisierung fokussiert. Hier wird er für die Bestimmung der Individualität, sprich der spezifischen Eigenheit, der einmaligen Kombination spezifischer Merkmale einer Figur, Person oder eines visualisierten menschlichen Körpers verwandt, die das Besondere, Einzelne, Eigentümliche hervorhebt. Individuierung hingegen beschreibt den Prozess der Erkenntnis der eigenen Persönlichkeit.

¹⁸³ Vgl. zur Wort- und Begriffsgeschichte: Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985, S. 45-50.

¹⁸⁴ Doch Otto Gerhard Oexle weist darauf hin, dass Individualität in visuellen Repräsentationen nicht erst seit der Renaissance eine Rolle spielt. Mit „Typen der Individualität“ nutzt er eine Formulierung des Soziologen Hans-Georg Soeffner. Diese bietet die Möglichkeit, die Jakob-Burckhardtsche-Abgrenzung zwischen mittelalterlichem Typus und frühneuzeitlichem Porträt neu zu überdenken. Vgl. Oexle, Otto Gerhard: *Konsens – Vertrag – Individuum. Über Formen des Vertragshandelns im Mittelalter*. In: Bessmertny, Yuri L./Oexle, Otto Gerhard (Hg.): *Das Individuum und die Seinen. Individualität in der okzidentalen und in der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen 2001, S. 15-38, S. 20.

¹⁸⁵ Vgl. Boehm 1985, hier und im Folgenden besonders: S. 24-32.

¹⁸⁶ Ebd., S. 26.

¹⁸⁷ Ebd., S. 27.

¹⁸⁸ Ebd., S. 28.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 26.

¹⁹¹ Ebd.

Affekt- und Charakterzügen. Kein Extrem dürfe dominieren, vielmehr sei erforderlich, dass sich die individuellen Züge in der Mitte einpendelten.

Bei der „Ähnlichkeit des Dargestellten“ handelt es sich drittens um ein umstrittenes und problematisches Schlüsselphänomen. Boehm geht es vor allem darum, dass der/die Dargestellte als jemand Bestimmtes „und damit als [er/sie] selbst“¹⁹² erkannt werden kann. Für Boehm steht nicht die physiognomische Ähnlichkeit im Vordergrund, sondern die des Charakters, die die Betrachtenden ebenso erkennen sollen, ebenso wie die Potentialität des Handelns. So zielt als viertes hermeneutisches Grundphänomen der „Zusammenhang von Charakter und Handlung“ allerdings weniger auf die narrative Handlung als auf die bewegte Körperposition:

„Es ist die unsichtbare Kraft eines Handelns [...] all dies bringt im *modus potentialis*, in der Weise einer Intention den Bezug ins Spiel, der den Namen der Handlung führen darf.“¹⁹³

Neben selbstständigen Porträts untersucht Boehm noch eine Reihe von unselbstständigen Bildnissen. Sie nahmen teilweise Einfluss auf die Entwicklung der selbstständigen Porträts oder sie vermischten sich auch mit diesen, so dass manchmal die verschiedenen Arten schwer zu unterscheiden sind. Insbesondere der Ähnlichkeitsaspekt sorgt immer wieder für Unklarheiten in der Differenzierung, da für manche die physiognomische und für andere die charakterliche Ähnlichkeit im Vordergrund steht.

Boehm verwendet die Bezeichnungen Bildnis und Porträt geradezu synonym, differenziert hervorhebend über die attributiven Ergänzungen *wirkliche* bzw. *selbstständige* Porträts oder Bildnisse. Diese fließenden Übergänge zwischen selbstständigen und unselbstständigen Bildnissen resultieren zum Großteil aus übereinstimmenden Bildformularen (wie Ausschnitt, Requisiten, Kleidung) sowie Kompositionen (v. a. der Anordnung und Relation der Figuren im Bild). Zentral ist die Fokussierung auf den Kopf bzw. das Gesicht, vor allem in den sich früh ausbildenden Kopf-, Schulter- und Bruststücken. Das Gesicht als *pars pro toto* verweist auf den gesamten Menschen.¹⁹⁴ Es hat Ausdruck, kann mit dem Gegenüber kommunizieren und gilt als Spiegel von Stimmung und Charakter.¹⁹⁵ Die visuelle Konzentration auf das Gesicht war jedoch nicht nur mit individueller Repräsentation verbunden, sondern fand auch Widerhall in der Charakter- und Ausdrucksforschung, die schließlich in der Physiognomik kumulierte. Die dort häufig verwendeten Profildarstellungen zielen auf den „Ausdruckswert des Konturs“¹⁹⁶. Die Orientierung an der Büste hingegen garantierte in der Renaissance, nach Ansicht Boehms, mit der Wiederholung eines antiken Topos „eine Freiheit der Charakteristik [...]“¹⁹⁷.

Die Erweiterung des fokussierten Ausschnitts zum Hüft- und Kniestück sowie dem Ganzfigurenbildnis entwickelte sich erst allmählich. Wichtig bezüglich des gewählten Ausschnittes ist die konzentrierte Isolierung der Dargestellten aus Kontext und Umfeld, welche zumeist „den physiognomischen Selbstbezug“¹⁹⁸ unterstützt.

Neben der Differenzierung des Ausschnitts von Bildnissen ist auch noch eine genauere Unterscheidung der Verhältnisse zwischen Modell und Bildnis sinnvoll – die dann jeweils auch einen Hinweis darauf geben kann, ob es sich um ein selbstständiges Bildnis im Sinne Boehms handelt.

Ein Exemplum kann stellvertretend für eine Gruppe oder einen Gehalt (Aussehen, Gestik, Tracht, Affekt) personifiziert sein. Charakteristisch dabei sind die Fremdbestimmung des Modells sowie die Kluft zwi-

¹⁹² Ebd., S. 28 f.

¹⁹³ Ebd., S. 29.

¹⁹⁴ Auch ist es für die *Menschwerdung* bedeutsam, wie Schulz unter Verweis auf Peter Sloterdijk betont: „...als ein Prozess, in dem das Gesicht nicht mehr dem Fressen und Beißen, Wachen und Fauchen allein diene, sondern seine Sinne frei und seine Formen und Flächen Ausdrucks- und Zeichenträger wurden.“ Sloterdijk, Peter: Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt a. M. 1999, S. 141 ff. Vgl. auch Schulz 2005, S. 133.

¹⁹⁵ Vgl. u. a. Preimesberger, Rudolf: Einleitung. In: Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999, S. 13-64, S. 15. Brilliant, Richard: Portraiture. London 1991, S. 9. Schulz 2005, S. 127.

¹⁹⁶ Boehm 1985, S. 19.

¹⁹⁷ Ebd., S. 51.

¹⁹⁸ Ebd., S. 52.

schen der bildexternen Idee und dem Figureschema. Demgegenüber stimmen bei der Identifikation Idee und Schema überein. Diese ist auf ein (personales) *Er-Kennen* eines visuell repräsentierten Subjektes ausgerichtet. Der Titel oder auch die Inschrift eines Porträts geben oft einen ersten Hinweis auf die Identität der dargestellten Person und sind häufig ausschlaggebend dafür, ob ein Gemälde als Porträt erkannt wird. Benennende Bildtitel dienen gleichzeitig dazu, die Authentizität und Evidenz des dargestellten Charakters zu steigern, indem den Betrachtenden die Identität einer realen Person schriftlich versichert wird.¹⁹⁹ Es zeigt sich, dass Bildtitel die Wahrnehmung der Rezipierenden eines Bildes prägen; daher ist ihre Analyse stets wichtig und notwendig. Hinsichtlich der Konstruktion von Bildnissen kann ein Bildtitel Hinweise geben, in welchen Kategorien das Bild zu lesen ist. Die Identifikation einer Person im Bild widerspricht weder personifizierenden Bildnissen noch idealisierten; immer wieder sind diese Formen miteinander verschränkt worden.

Um eine Strategie, die nicht zwangsläufig mit der Repräsentation von Individuen einhergehen muss, handelt es sich bei der Individualisierung. Grundsätzlich verleiht sie „die Anzeichen von Lebendigkeit, Würde, Überzeugungskraft, Charakter oder Schönheit“²⁰⁰. Mit der Anbindung visueller Repräsentationen an lebensähnliche menschliche Gestalten, für die Subjekte Referenz sein können, ist Individualisierung eine bevorzugte Strategie in ideologisch aufgeladenen Bildnissen (Personifikationen und Typenbildnissen). Denn darüber können Inhalte naturalisiert werden und Authentizitätscharakter erlangen; die inhaltliche Aufladung gewinnt somit an Überzeugung und Wirkkraft.²⁰¹

Im engen Zusammenhang mit Referentialität steht auch Okkasionalität. Hans-Georg Gadamer versteht darunter den spezifischen Moment der Porträtanfertigung, in dem der Bezug zwischen Bildnis und Dargestelltem festgeschrieben wird; die Okkasionalität liegt im Anspruch des Werkes selbst.²⁰² So besteht eine der primären Funktionen von Porträts in der *Re-Präsentation*, der Stellvertretung, der Erinnerung an den Dargestellten über den Tod hinaus, *in effigie*.²⁰³ Den okkasionellen Zug bei selbstständigen Bildnissen erkennt Boehm hermeneutisch „in der Physiognomie, etwas nicht völlig Einlösbares, das uns daran hindert, das Gesicht einem Typus oder Schema einzugliedern“.²⁰⁴

Porträtwürdigkeit, und damit eine stellvertretende Repräsentation, wurde lange Zeit nur Menschen zuerkannt, die als Individuen wahrgenommen wurden, es sich durch Macht, Status, Einfluss Geld leisten konnten; dieser Begriff zielt auf die besondere, von Boehm herausgestellte Form des selbständigen Porträts. Verstärkt wurde ab Mitte des 18. Jahrhunderts auch für Porträts der Verzicht auf Modelle mit hohem Bekanntheitsgrad beobachtet. Die Ursache dafür ist in einer Verlagerung des Anspruchs zu suchen: Die Malerei an sich und bildinhärente Eigenschaften wurden wichtiger als das Modell, die Qualität der Arbeit sollte höher bewertet werden als die abgebildete Person.²⁰⁵ In einer Salonkritik von 1812 sah beispielsweise der Autor in der Darstellung Unbekannter die größte Herausforderung der Bildnismalerei:

„Mais les portraits de gens que personne ne connaît, dont on ne peut apprécier la ressemblance, ne sauront intéresser et plaire que par la perfection de l'exécution, espèce de mérite le plus rare de tous, dans tous les genres.“²⁰⁶

¹⁹⁹ Vgl. Wittmann, Barbara: Gesichter geben. Edouard Manet und die Poetik des Portraits. München 2004, S. 148-149.

²⁰⁰ Boehm 1985, S. 117.

²⁰¹ Siehe ausführlich das folgende Kapitel „Typisierung vs. Stereotypisierung“.

²⁰² Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, bes. S. 137 ff. Siehe weiterführend den Kommentar von Suthor, Nicola: Kommentar zu Gadamer's Wahrheit und Hermeneutik. In: Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999, S. 434-439.

²⁰³ Gadamer erinnert an den Bedeutungswandel des ursprünglichen Begriffs der Repräsentation – von der platonischen Abbildung bis zur christlichen Vertretung, wodurch dem Bild ein entscheidender Seins-Rang gegenüber dem Abbild zukomme, der sich durch den im Bild erst bildhaft werdenden Dargestellten mit einem Seins-Zuwachs ausdrücke. Vgl. Gadamer 1960, S. 141 f.

²⁰⁴ Boehm 1985, S. 24.

²⁰⁵ Astrid Reuter verweist auf einen anonymen Brief von 1759 im *Mercure de France*: „Les chefs-d'oeuvre des grands artistes conservent toujours par leur propre mérite une valeur réelle et leur gloire contribue à perpétuer celle de l'objet représenté.“ Reuter, Astrid: Marie-Guilhelmine Benoist. Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800. Berlin 2002, S. 233.

²⁰⁶ Zit. n. Reuter 2002, S. 233.

Damit wurde die Ähnlichkeit – bislang ein wesentliches Kriterium von Porträts – in Frage gestellt – und gleichzeitig kann auch hier die enge Definition von Boehm nicht mehr ganz greifen. Denn wenn die Person nicht bekannt war, konnte die Ähnlichkeit nicht überprüft werden. Somit spielt hier Boehms Auffassung von der charakterlichen Ähnlichkeit keine Rolle mehr. Vermutlich hatte diese Anspruchsverschiebung auch Auswirkungen darauf, dass Porträtmaler sich neuen, anderen Modellen zuwenden konnten.²⁰⁷ Die absolute Konsequenz formulierte Gustave Courbet:

„La raison doit être en tout la dominante de l’homme. Mon expression d’art est la dernière, parce qu’elle est la seule qui ait jusqu’à présent, combiné tous ces éléments. En concluant à la négation de l’idéal et de tout ce qui s’ensuit, j’arrive en plein à l’émancipation de l’individu, et finalement, à la démocratie. Le réalisme est par essence, l’art démocratique.“²⁰⁸

Courbet schuf mit seiner Kunstauffassung die Voraussetzung dafür, sich als Künstler aller Sujets und Subjekte anzunehmen, ungeachtet der sozialen Wirklichkeit und Stellung des Darzustellenden.

Ein weiterer Wandel zeichnete sich an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ab: Die Kategorie sichtbarer Ähnlichkeit und das künstlerische Verfahren, die Identität einer Person von außen her zu konstruieren, wurden in Frage gestellt. Die Differenz zwischen der Einheit von Zeichen und Bezeichneten wurde angezweifelt, ein Bruch zwischen der Einheit des Porträtierten/Abgebildeten und dessen Porträt war die logische Konsequenz.²⁰⁹ Inwieweit die Porträtentwicklung für die Analyse visueller Repräsentationen Schwarzer Frauen von Belang ist, wird im Kapitel „Aspekte der Darstellungstradition Schwarzer Frauen“ sowie in den Analysen der einzelnen Beispielgruppen zu sehen sein. Es ist davon auszugehen, dass diese, da sie in Europa lange Zeit eine subalterne Position zugewiesen bekamen, lange Zeit nicht zu der privilegierten Gruppe gehörten, die in selbstständigen Porträts Beachtung fanden. Eine individualisierte Wahrnehmung und Darstellung sind trotzdem nicht auszuschließen. Doch neben der Individualisierung gab es noch andere Möglichkeiten der Darstellung von Körperbildern, die sich als relevant für die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen erweisen: Im Folgenden werden die Strategien der Typisierung, Stereotypisierung und eine damit einhergehende Idealisierung vorgestellt.

Typisierung und Stereotypisierung sollten nicht völlig losgelöst voneinander betrachtet werden, da sie aufeinander aufbauen und oft schwer voneinander zu unterscheiden sind. Bereits Platon nutzt die Bezeichnung *Typus* für das Abbild eines Urbildes, und so ist dieser Begriff auch heute noch gebräuchlich: Er verweist auf ein Muster, das bestimmte Merkmale vollkommen und repräsentativ aufweist.²¹⁰ Die idealtypische Verweiskraft der Typisierung erweist sich somit als wesentlich bei der Bedeutungsproduktion.²¹¹

Typenbildung erfolgt in der Regel durch zentrale Distinktionskriterien. Dabei wird ein Typus sicht- und erkennbar gemacht, in dem diese Kriterien zumeist an somatische Merkmale gebunden sind.²¹² Die Charakterisierung eines Individuums (im Gegensatz zu jener des Typus) kumuliert durch Positionierungen in „verschiedenen Ordnungen der Typisierung“: Das heißt, sie ergibt sich aus der Summe der Rollen, die

²⁰⁷ Vgl. Reuter 2002, S. 233. In Skizzen und Studien, die in der Künftlerausbildung des 19. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert erlangten, zeigen sich die Auswirkungen besonders deutlich. Hier konnten sich die Künstler Menschen aller sozialen Schichten ungehindert zuwenden, ein Faktor, der sich zunehmend auf die Porträtmalerei auszuwirken begann. Ladislav Bugner und Hugh Honour verweisen auf andere Bildthemen wie Juden, alte Menschen, Bettler und Bauern sowie verschiedenste ethnische Typen. Vgl. Bugner, Ladislav/Honour, Hugh: *The Image of the Black in Western Art*. Bd. 4: *From the American Revolution to World War*. Teil 2: *Black Models and White Myths*. Cambridge, Mass. 1989, S. 36.

²⁰⁸ Zit. n. Riat, Georges: *Précurseur d’Anvers*, 22. August 1861. In: Courthion, Pierre (Hg.): *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*. Bd. 1: *Sa vie et ses œuvres*. Genf 1948, S. 160.

²⁰⁹ Vgl. Drück, Patricia: *Das Bild des Menschen in der Fotografie*. Die Porträts von Thomas Ruff. Berlin 2004, S. 27.

²¹⁰ Vgl. Lienau, Christine: *Typus/Typisches/Typisch*. In: Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart 2006, S. 392; Gernig, Kerstin: *Zur Inszenierung eines historischen Typenkanons*. Narrative und ikonographische Muster, ethnographische Darstellungen. In: Gernig, Kerstin (Hg.): *Fremde Körper*. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Berlin 2001, S. 273-295, S. 274.

²¹¹ Vgl. Hall, Stuart: *Das Spektakel des Anderen*. In: Hall, Stuart/Koivisto, Juha/Merkens, Andreas (Hg.): *Ideologie, Identität, Repräsentation*. 2. Aufl. Hamburg 2008, S. 143. Hall bezieht sich an dieser Stelle auf Dyer 1997.

²¹² Vgl. Gernig 2001b, S. 274.

die Person in bestimmten Gruppen (z. B. *class, gender, age, nation, race* etc.) einnimmt. Ein Typus hingegen ist

„eine einfache, anschauliche, leicht einprägsame, leicht zu erfassende und weithin anerkannte Charakterisierung, in der einige wenige Eigenschaften im Vordergrund stehen und Wandel oder *Entwicklung* auf einem minimalen Niveau gehalten wird.“²¹³

Isolde Charim verweist auf die sozialpsychologische integrative Funktion von Typisierung, die Mitgliedern einer Gruppe ein Identifikationsangebot macht und zu einem schematischen Gruppenbild verpflichtet; so stabilisiere Typisierung letztlich Gemeinschaft.²¹⁴

Der Vorgang der Typisierung ist vom Typenporträt zu unterscheiden, da auch selbstständige Porträts durch bestimmte Vorstellungen angepasst werden können, um sie in Kontexte einzubetten. Typisierung kann über eine Anpassung des Ausdrucks, der Physiognomie oder durch eine Angleichung von Attributen erfolgen; dabei handelt es sich dann um eine Idealisierung. Typisierungen können in verschiedenen, z. B. charakterlichen, sozialen, ethnologischen, kulturellen, religiösen Bildgattungen geschaffen werden. Zur Stilistik von Typenbildnissen bemerkt Dietrich Seckel:

„Solche Bilder können sich auch, um eine bestimmte Menschenkategorie überzeugend zu vergegenwärtigen, genauer Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit bedienen, d. h. der Künstler wird bis zu einem gewissen Grade individualisieren müssen und – wenn der Zeitstil es erlaubt oder gebietet – quasi-realistische, vielleicht sogar scharf charakterisierende Gestalten schaffen“²¹⁵.

Eine Individualisierung im Typenporträt, das die oben genannten Funktionen verwendet, repräsentiert dann jedoch kein Individuum, sondern einen Typus.

Im Begriff des Typus und somit auch des Typenbildes ist die Doppeldeutigkeit von Norm und Abweichung inhärent: Kerstin Gernig weist darauf hin, dass unter einem *Typus* sowohl eine bestimmte Gruppe von Individuen, als auch umgangssprachlich eine absonderliche, eigenartige, ulkige Gestalt verstanden werden kann, die ge- und überzeichnet wird.²¹⁶ Somit kennzeichnet der Typenbegriff sowohl Normierung nach einem einheitlichen Schema als auch Abweichung von der Norm, so dass sich die Gegensätze, die auch zwischen *Typus* und *Type* zum Tragen kommen, gegenseitig bedingen.²¹⁷

Diese Binarität kulminiert in der Stereotypisierung.²¹⁸ Grundlegende Effekte sind Naturalisierung, Essentialisierung und Reduzierung. Der reduktive Charakter von Stereotypen ist, wenn auch nicht von sich aus existent, notwendig, um die Vielfalt der Welt in *entweder-oder-Extreme* aufzuteilen und zu erfassen. Binäre Gegensätze werden fixiert, um Sinn eindeutig zu machen und zu sichern, zumal dieser ständig durch Wandel bedroht ist. Die größtmögliche Differenz ist die Dichotomie, die durch ihre Polarität den größten Sicherungserfolg verspricht. Stuart Hall betrachtet die Trennung von Norm und Differenz als wesentlichen Bestandteil hegemonialer Macht: Stereotype haben die Aufgabe, diese Macht herzustellen, zu rechtfertigen und auszuüben. Hegemonie in kolonialer Macht wird maßgeblich über rassische Diskur-

²¹³ Dyer 1997, S. 28.

²¹⁴ Vgl. Charim, Isolde: Der negative Fetisch. Zur Funktionsweise rassistischer Stereotype. In: Kugelman, Cilly (Hg.): typisch! Klischees von Juden und Anderen. Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Berlin, Jüdisches Museum Wien. Berlin 2008, S. 27-38, S. 27 f.

²¹⁵ Seckel, Dietrich: Das Porträt in Ostasien. 3 Bände. 1 Teil: Porträt-Typen. Heidelberg 1997, S. 217. Weiter führt er aus, dass es sich bei Typenbildern nicht um Idealporträts handelt, „sondern Varianten der allgemeinen Figurendarstellung außerhalb der eigentlichen Porträt-Gattungen“ (Ebd.). Diese Ausführung lässt sich nur schlüssig erklären, wenn davon ausgegangen wird, dass Seckel einen anderen Idealbegriff verwendet, Idealisierung als besonders positiv begreift und nicht im Sinne einer Urform.

²¹⁶ Vgl. Gernig 2001b, S. 277.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 274 f.; Daum, Denise: Albert Eckhouts *gemalte Kolonie*. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640. Marburg 2009, S. 107.

²¹⁸ Nach Isolde Charims Ansicht ist die Gegenüberstellung von zwei Gemeinschaften, einer in Subjekt- und einer in Objektposition, das Kennzeichen von Stereotypenbildung. Stuart Hall hingegen sieht diese Aufspaltung eher als Resultat der Stereotypisierung. Vgl. in diesem Absatz grundlegend Charim 2008.

se und die Ausbildung spezifischer *race*-Typen (und zugleich auch Stereotypen) hergestellt.²¹⁹ Mit der Zeit zeigt sich in Kolonialgesellschaften eine verstärkte Stereotypisierung der Kolonisierten.

„Als Stereotype dominieren normative Bilder andere Bilder von Körpern. Sie operieren unsichtbar wie soziale Folien, welche Personen erst erkennbar bzw. trennbar voneinander machen.“²²⁰

Indem Stereotype Sinn eindeutig festschreiben, erweisen sie sich als probate Mittel, Wissen von Anderen zu erzeugen als auch einzudämmen. *Othering*, das Festschreiben bzw. das unveränderliche Festlegen eines Typus, die Essentialisierung der/des Anderen auf ihre/seine Andersartigkeit, bestimmt Hall als einen der grundsätzlichen Wesenszüge von Stereotypisierung. Nach Bhabha ermöglichen Stereotype den Dominierenden, die die Macht und das Recht der Beschreibung besitzen, in Abgrenzung zu den Anderen eine Identität auszuformen, sich selbst zu definieren und darüber hinaus die Anderen zu hierarchisieren und zu kolonisieren. Koloniale Beziehungen seien wesentlich durch eine Zirkulation von Widersprüchen des Psychischen geprägt: Der Kolonisierende empfinde sowohl Bewunderung als auch Angst gegenüber den Anderen.²²¹ Diese Ambivalenz führe zu Instabilitäten und Uneinheitlichkeiten von Positionierungen und Identifizierungen sowie zu einem stetigen Konflikt zwischen ihnen.²²² So werde das Subjekt im kolonialen Diskurs durch ein ganzes Repertoire konfliktreicher Positionen konstituiert. Angesichts der Bedrohung und Störung, die von der Heterogenität der anderen Positionen ausgehe²²³, müssen koloniale Identitäten bzw. ihre Stereotype beständig neu hervorgebracht, zitiert, d. h. performativ erzeugt werden. Festzuhalten bleibt, dass der/die/das Andere vorwiegend durch Defizite gegenüber dem Selbst gekennzeichnet und so verdreht und falsch dargestellt wird, subalterne Personen, Gruppen etc. mit spezifischen Eigenschaften belegt und markiert werden und so vermeintlich Wissen über sie erzeugt wird.²²⁴

Stereotype sind ambivalent, sie können sowohl befriedigend als auch beängstigend wirken. In diesem Sinne werden visuell repräsentierte Körper Schwarzer Weiblichkeit häufig mit ineinander verzahnten Gegensatzpaaren kultureller Codierungen konfrontiert: gesund – krank, schön – hässlich. Dies erklärt sich aus der Bestätigung von Herrschaft, die zu diesen Charakterisierungen überhaupt erst führte. Der Wunsch nach Herrschaft begründet sich zudem durch Abwehr sowie auch durch Begehren – eben jene ambivalenten Bewertungen, die sich immer wieder zeigen.²²⁵ Ambivalenz zeigt sich auch in den Kategorien der Zuschreibung: Die Anderen nehmen entweder eine superiore Position ein, die Bedrohlichkeit suggeriert und Gewalt und Unterdrückungsmechanismen seitens der Herrschenden evoziert, oder sie werden inferior positioniert, so dass sie beherrscht oder viktimisiert werden können.²²⁶ Gängige Kategorien der Bewertung und Konstruktion Schwarzer Stereotype sind unter anderem Enthistorisierung²²⁷ und/oder Kulturlosigkeit, Erotisierung oder übertriebene Sexualisierung, Infantilisierung²²⁸ und auch

²¹⁹ Stereotype stellt Bhabha 2007, S. 111, demnach als ein Hauptkennzeichen kolonialer Prozesse heraus und spricht sogar von einem „Stereotypenkreislauf“ (Ebd., S. 98): „Denn es ist die Macht der Ambivalenz, die für die Verbreitung und Akzeptanz des kolonialen Stereotyps sorgt: sie sichert seine Wiederholbarkeit in sich wandelnden historischen und diskursiven Zusammenhängen.“ Felix Axster, Jens Jäger und Astrid Kusser weisen darauf hin, dass die Konstruktion von Alterität auf einer Wechselwirkung zwischen populären und wissenschaftlichen Diskursen beruht: „Die Herausbildung von Stereotypen hängt wesentlich damit zusammen, wie Bilder, insbesondere Fotografien im Wissenschaftsdiskurs, zu dieser Zeit als Evidenzen fungierten.“ Axster, Felix/Jäger, Jens/Kusser, Astrid: Koloniale Repräsentation auf Bildpostkarten in Deutschland (1870-1930). In: Transkriptionen. Bd. 6, 2006, S. 30-32, S. 31.

²²⁰ Hager Strobele 2008, S. 49.

²²¹ Vgl. Bhabha 2007, S. 82.

²²² Vgl. Ebd., S. 75.

²²³ Vgl. Ebd., S. 89.

²²⁴ Vgl. u. a. Zeller 2010, S. 76. Eggers 2009 prägt die Bezeichnung der *rassifizierten Markierungspraxis*.

²²⁵ Vgl. Bhabha 2007, S. 120; oder: Charim 2008, S. 33.

²²⁶ Vgl. Hall 2008, v. a. S. 145-151.

²²⁷ Vgl. weiterführend: Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York 2002; Frank, Michael C.: *Kulturelle Einflussangst: Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2006.

²²⁸ „Infantilization can also be understood as a way of symbolically *castrating* the black man (i.e. depriving him of his *masculinity*); and, as we have seen, whites often fantasized about the excessive sexual appetites and prowess of black men – as they did about the lascivious, oversexed character of black women – which they both feared and secretly envied.“ Hall 1997, S. 263.

Feminisierung²²⁹. „Der wichtige Punkt ist, dass Stereotype sich sowohl auf Vorstellungen in der Fantasie beziehen, als auch auf das, was als *wirklich* wahrgenommen wird.“²³⁰

Fantasie und Projektion versteht Stuart Hall als grundlegend für die Entwicklung von Stereotypen. Er stellt fest, dass sich dies insbesondere an der häufig in Stereotypen impliziten sexuellen Dimension belegen lässt. Da die Fantasien, die die Repräsentationen anregen, häufig nicht klar gezeigt oder ausgesprochen werden können, verweist Hall auf deren Verlagerung als Fetisch auf die Körper der Anderen.²³¹ Die Nähe von Stereotypisierung und Fetischismus ist dementsprechend unübersehbar. Hall bezieht sich auf Sigmund Freud, der diesen Begriff in seinem Aufsatz „Fetischismus“ aus seinen ursprünglich religiösen und kolonialen Kontexten löste, metaphorisch im Bereich der Psychologie einsetzte und den Anfang einer ganzen Reihe theoretischer Auseinandersetzungen begründete. In den folgenden Ausführungen orientiere ich mich an Hall, da er diesen Mechanismus auf rassifizierte Körperrepräsentationen bezieht und herausstellt, dass Fetischisierung sich bezüglich visueller Repräsentation von Körpern Schwarzer Frauen als nachhaltig und wirkmächtig erweist.

Bei der Fetischisierung in diesem Sinne handelt es sich um eine Aufteilung des Körpers in Partialobjekte, von denen einzelne mit spezifischen Fantasien – positiven wie negativen – angereichert werden können. Ein Körper wird fetischisiert, indem er in ein Objekt verwandelt, der Körper in seiner Gesamtheit durch ein Teil, ein Ding ersetzt wird.²³² Begehren und Gefahr, alles, was das Selbstbild des/der Fetischisierenden irritieren oder bedrohen könnte, wird auf das Objekt projiziert. So sind die fetischisierten Objekte mit Gegensätzen konfrontiert; eine ambivalente Bewertung wird ihnen eingeschrieben. Solche visuellen Repräsentationen zeigen dann Konstruktionen von schöner Hässlichkeit, die sowohl jenes Begehren als auch jene beängstigende *Monstrosität* ausstrahlen.²³³

Abgeleitet vom lateinischen *monstrare* (zeigen) und *monere* (mahnen, warnen) besitzt monströs bzw. Monstrosität eine Verweiskfunktion für Abweichungen vom Normativen bzw. Idealtypischen.²³⁴ Normabweichendes, bei dem sich um Grausames, Zerstörendes als auch *Monströses* handeln kann, hatte seit jeher eine besondere Anziehungskraft auf die Schaulust der Menschen.²³⁵ Monstrosität ist historisch stets in Grenzbereichen verortet worden, unter anderem solchen wissenschaftlicher Kenntnis sowie an der Grenze von Tier und Mensch. Als *monströs* wurden oft jene Menschen bezeichnet, die aufgrund ihrer von der Norm abweichenden äußerlichen Erscheinung seit dem 15. Jahrhundert zur Schau gestellt wur-

²²⁹ Vgl. Daum, Denise/Geier, Andrea/Patrut, Iulia-Karin/Wienand, Kea: Einleitung, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): Ethnizität und Geschlecht. (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Köln 2005, S. 3-20.

²³⁰ Hall 2008, S. 150.

²³¹ Diese Definition unterscheidet sich von der ursprünglichen Wortbedeutung in religiösen Kontexten. Vgl. hierzu die kritische Wortdefinition von Dunzendorfer, Jan: Fetisch/Fetischismus, in: Arndt, Susan/Ofuately-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 634-648.

²³² Vgl. Ebd., S. 153 f.

²³³ „Immer wird der erogene Körper, in der Kastration gespalten und Quelle eines stets gefährvollen Wunsches, durch eine Montage, ein Kunstgebilde aus phantasmatischen Stücken, ersetzt durch ein Arsenal von Zubehör und Körperteilen (aber auch der ganze Körper kann in seiner fetischistischen Nacktheit ein Partialobjekt sein), von Fetisch-Objekten, die stets in einem System der Zusammenfügung und Zerstückelung, in einem Code gefangen und damit umgrenzt sind, mögliche Objekte eines Sicherheit versprechenden Kultus.“ Baudrillard, Jean: Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion. In: Pontalis, Jean-Bertrand (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt a.M. 1972, S. 315-336, S. 324.

„Verschiebung, die sexuelle Energie, das Begehren, die Gefahr, alles Emotionen, die auf machtvoller Weise mit dem Phallus assoziiert sind, werden auf andere Teile des Körpers oder auf ein anderes Objekt übertragen, das ihn ersetzt.“ Hall 2008, S. 155.

²³⁴ Nicola Gess betont, dass monströse nicht durch Exzessivität oder Disfunktionalität bestimmt seien, sondern lediglich durch die Differenz zu einer mehrheitlich konstituierten Norm. Sie verweist auf Voltaires Definition im „Dictionnaire philosophique“: „Der erste Neger war für die weißen Frauen ein Monster und die erste unter unseren Schönen war ein Monster in den Augen der Neger.“ Voltaire, François-Marie Arouet de: *Monstres*. In: Dictionnaire philosophique. Abgedruckt in: Œuvres complètes de Voltaire. Paris 1883-1885, Bd. 20, S. 108 f. Zit. n. Gess, Nicola: Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Geisenhanslücke, Achim/Mein, Georg (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 655-668, S. 657

²³⁵ Vgl. Vieweger, Lisette: Die Inszenierung von Monstrosität im 19. Jahrhundert. Magisterarbeit Universität Leipzig. Norders-
tedt 2009, S. 9, verweist z. B. auf Gladiatorenkämpfe, öffentliche Hinrichtungen etc.

den, wie unten noch ausführlich dargelegt werden wird. Was als *monströs* betrachtet wurde, variiert historisch und kulturell.

Die Facetten rassifizierter Fetischisierung verdeutlicht Hall prototypisch am Beispiel von Repräsentationen des Körpers von Saartje Baartman.²³⁶ Die Fetischisierung erfolgte im Wesentlichen über die Herausstellung pathologisierender Differenz, Naturalisierung, sowie eine Reduktion ihrer Person auf die Geschlechtsorgane, die schließlich auf das hypertrophe Gesäß verlagert wurden. Die nun an das Gesäß geknüpften Fantasien abnormer Sexualität wirkten auf die weiße Gesellschaft sowohl faszinierend als auch bedrohlich und somit monströs– ein Umstand, der das Bedürfnis evozierte, diese Differenzen zu betrachten. Baartman wurde als Gegenbild zur sittsamen (prüden) weißen Ehefrau inszeniert, die all das nicht sein durfte, was der Anblick der als *wild* inszenierten Frau, Saartje Baartman, erahnen ließ.

Dem Fetisch ist also ein Widerspruch immanent, der in der Verschiebung liegt: Das Verbotene bzw. Tabuisierte wird nicht gezeigt, erhält jedoch über die Verschiebung auf ein anderes Objekt Einzug in Repräsentationen. Die Fantasie wird verleugnet, Tabuisiertes ist anwesend, ohne direkt da zu sein oder bedrohlich zu werden.

„So erlaubt Fetischismus also schließlich einen unregulierten Voyeurismus. [...] Wie Freud ausführt, liegt im Schauen oft ein sexuelles Element, eine Erotisierung des Blicks. Schauen wird oft angetrieben von einer uneingestanden Suchen nach verbotenem Vergnügen und von einem Begehren, das nicht erfüllt werden kann.“²³⁷

Angeschaut werden kann, was sichtbar ist. Dass Sichtbarkeit mit produktiver Macht verknüpft ist und es daher nicht verwundert, dass sie z. B. eine zentrale Funktion in politischer Repräsentation einnimmt, stellen Silke Wenk und Sigrid Schade heraus.²³⁸ In diesem Sinne verweist Homi Bhabha auch darauf, dass Sichtbarkeit im kolonialen Diskurs eng damit zusammenhing, koloniale Macht auszuüben. Bhabha begreift das koloniale Subjekt als Ergebnis einer Macht (der Überwachung), die in Relation zum systematischen Gefüge des Schautriebs steht.²³⁹ Die Effektivität des An-Sehens betont Weyers: „Wie alle Formen der nicht-verbalen Kommunikation ist auch das An-Sehen sehr schwer zu erfassen und wirkt daher als soziale Kontrolle besonders effektiv.“²⁴⁰

Die auf den Körper geschriebene kulturelle Ordnung und die an somatischen Merkmalen fixierten Stereo-/Typisierungen, die vor der Folie zeitgenössischer Diskurse verstanden werden müssen, machen ihn sichtbar.²⁴¹ Butler betont, dass

„das was gesehen werden kann, was eine sichtbare Markierung qualifiziert, mit der Fähigkeit zusammenhängt, einen markierten Körper im Verhältnis zu unmarkierten Körpern entziffern zu können, wobei unmarkierte Körper die Währung normativen Weißseins darstellen.“²⁴²

Die Verstehbarkeit von Codes scheint gewährleistet, wenn es sich um einfache Codierungen handelt, die als evident betrachtet werden und performativ wirken. Markierte Unterschiede sind, wie Isolde Charim für den rassistischen Diskurs herausstellt, nicht direkt beobachtbar, sondern Merkmale (reale oder vorgestellte anatomische Unterschiede), die die Funktion übernehmen, Differenz sichtbar zu machen. Sie werden so mit imaginierter physischer und kultureller Differenz zu doppelt aufgeladenen Zeichen. Äußere Merkmale transformieren zu Hinweisen auf ein angenommenes inneres Wesen (Haut als Projektions-

²³⁶ Siehe dazu auch Kapitel 3.1 „Die Hottentottin“

²³⁷ Ebd., S. 157.

²³⁸ Vgl. Schade/Wenk 2011, S. 104.

²³⁹ Vgl. Bhabha 2007, S. 113.

²⁴⁰ Roggmann, Bettina: Der männliche Blick. In: Kelm, Antje/Museumspädagogischer Dienst Hamburg (Hg.): Männersache: Bilder – Welten – Objekte. Ausst.-Kat. Kampnagelfabrik Hamburg. Reinbeck bei Hamburg 1987, S. 134-148, S. 134.

²⁴¹ Vgl. Gemig 2001b, S. 277. Dies ist nach Bhabha 2007, S. 102, soziale Realität.

²⁴² Butler 2009, S. 237.

raum): Ein beliebiges Merkmal wird zum Stigma auserkoren, zu einem ideologischen Signifikanten einer *race*-Kategorie und zu einem Code des rassistischen Diskurses.²⁴³

Dort, wo die visuelle Repräsentation allein nicht ausreicht, Sinn eindeutig zu machen, wächst die Bedeutung von Bildtiteln. Der rassistische Code beinhaltet eine Normierung des Blickregimes, in dem sich der Rassismus, durch eine verdichtete Wahrnehmung auf einzelne Merkmale, schon im ersten Anblick bestätigt. Die „Festschreibung der Bedeutung“²⁴⁴ kulminiert im stereotypen Stigma. Die Naturalisierungspraxis legt Differenzen offen, verabsolutiert sie und lässt sie als evident erscheinen.

Eggers beschreibt in ihrer machtkritischen Analyse von Differenzkonstruktion eine „rassifizierte hierarchische und komplementäre Positionierungspraxis“²⁴⁵ in Folge von Markierung und Naturalisierung. Markierte Subjekte werden in komplementären Beziehungen an die hegemoniale weiße Gruppe gebunden und dieser untergeordnet. Generell ist die Subjektposition im Diskurs ein Effekt von *class*, *gender*, *race*, *ideology* etc. Bhabha betrachtet eine „rassifizierte Ausgrenzungspraxis“ letztlich als Folge all dieser Rassifizierungspraktiken, d. h. als den logischen Ausschluss von Subjekten auf Grundlage der Natur bzw. der so natürlich erscheinenden hierarchischen Ordnung.²⁴⁶ Auf jeder dieser vier Ebenen (Markierung, Naturalisierung, Positionierung und Ausgrenzung) wird Wissen über die Anderen und sich selbst erzeugt. Man kann darin die von Homi Bhabha beschriebenen, diskursiven und politischen Praktiken erkennen, die ethnischer und kultureller Hierarchisierung Ausdruck verleihen.²⁴⁷

Die Ausbildung von Stereotypen ist abhängig von Zeit, Ort und Umfeld. Gängige Stereotypisierungen Schwarzer Frauen beziehen sich dabei z. B. in untergeordneter Position auf dienende Tätigkeiten und setzen sie in superiore Positionen bezüglich sexueller Attraktivität; diese Anziehungskraft wird jedoch negativ als Triebhaftigkeit und Ungezügelterheit verstanden und damit gleichgesetzt.²⁴⁸ Gerade in den USA haben stereotype Figuren Schwarzer Frauen bis heute einen großen Bekanntheitsgrad und eine immense Wirkungsmacht entfaltet. Dort sind Stereotype Schwarzer Weiblichkeit stärker ausgeprägt (als *Mammyfigur*²⁴⁹, *Jezebel*²⁵⁰, *saphire caricature*, *sassy Mummy*²⁵¹, *tragic mulatto*²⁵²), bedingt durch die lange Periode von Sklaverei und Apartheid. In Deutschland unterscheiden sich diese Stereotype, stärker als Sklaverei haben sich hier Kolonisierung und das ethnografische Element ausgewirkt. Es gibt z. B. die *exotische*, oft in der Südsee verortete, *verführerische Schönheit*, oder die *afrikanische Stammesfrau*. Als besonders relevant in Deutschland erweist sich die Bewertung Schwarzer Frauen als exotisch, die Situierung in dienender Position und die ambivalente Figur der *Schwarzen Venus*. Erläutert werden diese Typisierungen im Kontext der ikonografischen Tradition im Kapitel „Aspekte der visuellen Darstellungstradition“.

Es zeigt sich jedoch, dass der koloniale Diskurs nie so autoritativ und uniform war, wie er vorgab zu sein. Die in Stereotypen intendierte Bedeutungsfixierung konnte nicht gelingen, da sie im Prozess ihrer Rear-

²⁴³ Vgl. Charim 2008, S. 29.

²⁴⁴ Charim 2008, S. 29. Bhabha 2007, S. 102, spricht gleichermaßen über eingedämmtes und enthaltenes Wissen bezüglich der Anderen.

²⁴⁵ Eggers 2009. Vgl. auch die Funktionsweise von Rassismus bei: Memmi, Albert: Rassismus. Frankfurt a. M. 1987, S. 44.

²⁴⁶ Vgl. Bhabha 2007, S. 104.

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 105.

²⁴⁸ Vgl. Anderson, Lisa M.: *Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen*. Lanham 1997, insbesondere S. 2; Archer-Straw, Petrine: *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London 2000, S. 23.

²⁴⁹ Vgl. weiterführend: Vgl. Pilgrim, David: *The Mammy Caricature*. Oktober 2000. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies>, Stand: 15.09.2012.

²⁵⁰ Vgl. weiterführend: Pilgrim, David: *Jezebel Stereotype*. Juli 2002. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/jezebel.htm>, Stand: 15.09.2012.

²⁵¹ Vgl. weiterführend: Pilgrim, David: *Sapphire Caricature*. August 2008. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/sapphire>, Stand: 15.09.2012.

²⁵² Vgl. weiterführend: Pilgrim, David: *The Tragic Mulatto Myth*. November 2000. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mulatto>, Stand: 15.09.2012.

tikulation, sprich Zitation, zwangsläufig von einer Hybridisierung innerhalb der imperialen Herrschaftsverwaltung begleitet wurde.²⁵³

Eine Möglichkeit, dichotome Konstrukte aufzulösen, bietet das Konzept der Hybridität von Homi Bhabha. Dies wird hier nicht verwendet, um die vielfach kritisierten Homogenisierungen blind aufzufrischen; vielmehr gilt es Bhabhas Überlegungen als Anhaltspunkt für weitergehende Fragen bezüglich Hybridisierungsprozessen in den Bildern Schwarzer Frauen zu nutzen.²⁵⁴ Zunächst lässt sich der Begriff der Hybridisierung als eine Art Vermischung, als Grauton zwischen Schwarz und Weiß verstehen. Bhabha weist in Anlehnung an Freud darauf hin, dass das Andere nie außerhalb oder jenseits der eigenen Kultur verortet ist, sondern eine Stelle innerhalb eines jeden kulturellen Systems einnimmt; durch die permanenten Überschneidungen zwischen dem Innen und dem Außen sei die Definition von Grenzen einer Kultur sehr schwierig.²⁵⁵

Hybridität entsteht nach Bhabha zwangsläufig in der Mitte kultureller Differenz, „in der lautstarken Ausübung der kolonialistischen Autorität“²⁵⁶, in den Effekten von Machtausübung und Traditionsverlust. Bhabha erfasst ein *Dazwischen* als einen *Dritten Raum* und verortet in diesem Hybridität als eine Widerstandsstrategie gegen eine hegemoniale Macht. An diesem Ort existiere keine Binarität von *race* mehr, da sich dort Elemente der (ehemaligen) Kolonien mit denen der Kolonialmächte vermischten.²⁵⁷ Allerdings gehe es dabei weniger um ein Durchmengen als um die Konstruktion von etwas Neuem, entstanden aus den alten binären Elementen; diese werden laut Bhabha synthetisch aufgelöst und neue Formen mit inhärenten Differenzen, Ambivalenzen und Widersprüchen gebildet, die die Hierarchisierung von Original und Abbild verhindern. So gebe es in der intersubjektiven Begegnung keine klare binäre Opposition mehr zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren. In den Rissen der dominanten Diskurse sei es dem kolonisierten Subjekt möglich, Verhandlungen sowie Befragungen zu initiieren und damit den kolonialen Prozess zu irritieren. Das hybride Element verstehe es als anders bleibendes Moment, die Autorität der kolonialen Macht in ihrer genuinen Ambivalenz auszuhebeln²⁵⁸, d. h. Dichotomisierung und somit *race*-Kategorien sind zu dekonstruieren.²⁵⁹ Dieser widerständige Charakter eines *Dritten Raumes* bzw. der Hybridität scheint Bhabha möglich durch die Diskursivität eines Ortes, der sich jenseits von Diskursen und Ontologien befinde.²⁶⁰ Hybridität sei letztlich differenzverstärkend und überführe Symbole in eine neue Zeichenhaftigkeit.²⁶¹

Mit Mimikry zeigt Bhabha eine weitere kulturelle Widerstandsstrategie auf, mit der abgelehntes Wissen Einlass in dominante Diskurse erhalten könne.²⁶² Mimikry gleiche kulturelle Differenzen nicht camouflageartig an, sondern zeichne sich durch Differenz aus.²⁶³ Sie produziere sowohl Ähnlichkeiten und Angleichungen als auch Unähnlichkeiten und Unterschiede. Durch das scheinbare Anpassen kultureller Minoritäten an die fremde Kultur bzw. der majorativen Gesellschaft produziere sich der besondere Effekt der „Störfaktoren der kulturellen, ethnischen und historischen Differenz“²⁶⁴. Dabei ist noch zu prüfen, inwiefern Hybridität und Mimikry bei den untersuchten Bildbeispielen eine Rolle spielen.

²⁵³ Vgl. Castro Varela/Dhawan 2005, S. 89.

²⁵⁴ Vgl. zur Kritik: Ebd., S. 101-109.

²⁵⁵ Vgl. Bronfen, Elisabeth: Vorwort. In: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2007, S. IX-XIV, S. IX; Castro Varela/Dhawan 2005, S. 94 f.

²⁵⁶ Bhabha 2007, S. 166. Weiterführend: Bonz, Jochen/Struve, Karen: Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz/„in the middle of differences“. In: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): Kultur: Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2006, S. 140-156, bes. S. 145. Vgl. zur Deutung Bhabhas auch Castro Varela/Dhawan 2005, S. 87

²⁵⁷ Vgl. hier und im Folgenden: Rutherford, Jonathan: The Third Space – Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London 1990, S. 207-221, S. 211.

²⁵⁸ Vgl. Bonz/Struve 2006, S. 145.

²⁵⁹ Vgl. Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Köln 2007, S. 481. Bhabha 2007, S. 130 f.

²⁶⁰ Vgl. Bhabha 2007, S. 56.

²⁶¹ Vgl. Ebd., S. 168.

²⁶² Vgl. Ebd., S. 125-136,

²⁶³ Ebd. S. 133.

²⁶⁴ Bhabha 2007, S. 131.

3. Kontexte

Auf der Grundlage der theoretischen Überlegungen wird in diesem Kapitel nun der historische und visuelle Bezugsrahmen für die zu untersuchenden visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen skizziert. Bilder stehen nicht isoliert da, sondern sind eingebettet in Darstellungstraditionen sowie historisch-gesellschaftliche Diskurse. Schlaglichtartig wird im ersten Teil auf wirkmächtige Bilder und Ikonografien vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert geblickt. Nicht immer sind durchgängige Verbindungslinien zur Zeit um 1900 herstellbar – ein Umstand, der Kontinuitäten, Brüche wie auch Negationen in den Repräsentationen offenbar werden lässt. Neben den visuell-künstlerischen Kontexten richtet sich der Blick im zweiten Abschnitt dieses Kapitels auf populärkulturelle Bereiche. Es werden jene Themengebiete und Medien betrachtet, in denen Schwarze Frauen in der visuellen Kultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland präsent waren. Innerhalb der beiden Abschnitte werden zentrale Begriffe der visuellen Repräsentation Schwarzer Frauen extrahiert sowie historische Entwicklungen, Diskursstränge und ikonografische Kontexte skizziert. Damit wird den Fragen Rechnung getragen, warum welche Bilder zu bestimmten Zeiten präsent waren und wie sie sich wandelten.²⁶⁵

3.1 Ikonografien Schwarzer Frauen

Die Produktion visueller Repräsentation Schwarzer Menschen ist eng verbunden mit ihrer Präsenz in dem jeweiligen Gebiet. So lässt sich die Anwesenheit und Auseinandersetzung mit ihnen bis in die vorchristliche Zeit anhand zahlreicher Kunstzeugnisse, die SklavInnen und Kriegsgefangene, Krieger, Beamte, Diplomaten und sozial nicht determinierte Figuren visualisieren, im römisch-griechischen Kulturraum zurückverfolgen.²⁶⁶ Wann allerdings erstmals Schwarze im Gebiet des heutigen Deutschlands lebten, ist schwierig zu rekonstruieren. Mittels visueller Präsenz in Kunstwerken oder verbaler Zeugnisse in der Literatur lassen sich Nachweise bereits ab dem 12. Jahrhundert finden, die sich dann ab dem 16. Jahrhundert häufen. Peter Martin weist darauf hin, dass die Art des Kontaktes – ob kriegerisch oder im Rahmen von Expansionsbewegungen, im kulturellen oder handelsorientierten Austausch²⁶⁷ – die Wahrnehmung und Charakterisierung der AfrikanerInnen bestimmte.²⁶⁸ Martin zeichnet in seinem Werk eine historische Entwicklung nach, in der er eine zunehmende Degradierung des Ansehens Schwarzer Menschen konstatiert. Er verdeutlicht dies anhand der Gegenüberstellungen *Heide – Christ, Adel – Volk, Wildheit – Zivilisation, Tier – Menschheit*.²⁶⁹ Diese Linearität betrachtet jedoch Monika Firla kritisch, zumal Martins „Kompilation nicht auf eigener Archivarbeit beruht und mit dem Erkenntnisinteresse [geschrieben wurde], Belege für die Geschichte des Rassismus zu finden“²⁷⁰. Martins scheinbare Eindeutig-

²⁶⁵ David Ciarlo kritisiert die Vernachlässigung dieses Aspektes bei vielen Untersuchungen. Problematisch sei, dass nicht nach Gründen und Umständen der Bildkonstruktion gefragt, Rassifizierungen ignoriert und Exotismus banalisiert würde. Vgl. Ciarlo, David M.: Rasse konsumieren. Von der exotischen zur kolonialen Imagination in der Bildreklame des Wilhelminischen Kaiserreichs. In: Kundrus, Birthe (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a. M. 2003, S. 135-179, S. 141.

²⁶⁶ Vgl. Ayim-Opitz, May: Rassismus, Sexismus und vorkoloniales Afrikabild in Deutschland. In: Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte. Berlin 2006, S. 25-72, S. 25. Vgl. zum 15. bis 17. Jahrhundert für Süd- und Nordeuropa Schäffer, Gisela: Schwarze Schönheit. *Mohrinnen-Kameen*: Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien. Magisterarbeit. RWTH Aachen 2007, S. 14-20. Siehe grundlegend: Debrunner, Hans Werner: Presence and Prestige. Africans in Europe: A History of Africans in Europe Before 1918. Basel 1979, S. 33-64; Bugner, Ladislav/M'bow, Amadou-Mahtar/Vercoutter, Jean: The Image of the Black in Western Art. Bd. 1: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. New York 1976. Vgl. auch verschiedene Publikationen von Frank M. Snowden, z. B. Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Graeco-Roman Experience. Cambridge Mass. 1970; Ders.: Before Colour Prejudice. The Ancient View of Blacks. Cambridge Mass. 1991.

²⁶⁷ Schäffer 2007, S. 15, verweist zudem auf Pilgerstätten, Gesandtschaften und Eheschließungen.

²⁶⁸ Bereits im 1. Jahrtausend kam es im Kontext der arabischen Expansionsbewegung zu einer kriegerischen Begegnung, in deren Folge den Afrikanern mit der Proselytenwerbung und Missionsbestrebungen begegnet wurde, um die potentielle Gefahr zu bannen; vgl. Martin 1993, S. 27.

²⁶⁹ Vgl. Martin 1993, S. 195.

²⁷⁰ Firla, Monika: AfrikanerInnen und ihre Nachkommen im deutschsprachigen Raum vor der Zeit der Kongokonferenz und ihren Folgen: Bemerkungen zur Forschungsproblematik. In: Bechhaus-Gerst, Marianne (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland

keit ist jedoch nicht auszumachen; meiner Ansicht nach zeigen sich zu verschiedenen Zeiten vielmehr immer wieder Brüche und Widersprüche in Wahrnehmung, Umgang und Charakterisierung von Schwarzen Menschen in Europa/Deutschland, so dass parallel Bilder verschiedener Wertungen bzw. Wahrnehmungen existieren.

Bis heute werden Körper Schwarzer Frauen häufig mit dem Gegensatzpaar *schön* und *hässlich* konfrontiert, in deren Spektrum sie oszillieren, ohne festgelegt zu werden. Je nach Perspektive können die Konnotationen sich verändern. Ein solcher Mechanismus ist Kippfiguren zu eigen, die je nach Blickrichtung z. B. einen Hasen- oder einen Entenkopf offenbaren.²⁷¹ In visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen können die Charakterisierungen ebenso schnell umschwenken, beide gleichzeitig bzw. indirekt anwesend und wirksam sein. Die Ausprägungen der Ambivalenz sind diskursiv und historisch verschieden, bringen eine Vielzahl verschiedenster Repräsentationen hervor, die Brüche und Widersprüchlichkeiten offenbaren. Alexandra Karentzos erklärt die Spannung und den Variantenreichtum solcher Werke „gerade aus der Nicht-Festlegbarkeit der Vexierbilder, die zwischen Betörung und Bedrohlichkeit, zwischen Anziehung und Abstoßung schwanken“²⁷².

Prototypisch verschränkt sich Ambivalenz in der Kippfigur der *Schwarzen Venus* – eine Bezeichnung, die in den seltensten Fällen für mythologische Venus-Darstellungen genutzt wird, die z. B. über die Hautfarbe als Schwarz codiert sind.²⁷³ Als *Schwarze Venus* werden vielmehr visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen bezeichnet, deren körperliche Schönheit in Szene gesetzt ist, wie dies auch bei Darstellungen einer weißen *Venus* der Fall ist. Gleichzeitig weisen diese Figuren über diskursive Einschreibungen auch eine bedrohliche bzw. monströse Seite auf.²⁷⁴

In diesem Kapitel „Ikonografien Schwarzer Frauen“ gilt es nun, die historischen Darstellungsmuster Schwarzer Frauen in ihrer Entwicklung und ihren Brüchen und Widersprüchen vorzustellen. Es wird dabei nicht nach der *einen* Ikonografie gefragt, da die Bezeichnung *Schwarze Frauen* keinen Typus beschreibt. Innerhalb dieser Differenzkategorie geht es vielmehr um visuelle Identitätskonstruktionen, in die bestimmte Eigenschaften bzw. Aspekte eingeschrieben wurden, die sich spätestens seit der Frühen Neuzeit bis heute als nachhaltig und prägend erweisen. Immer wieder wird zu prüfen sein, wann und unter welchen Bedingungen Schwarze Frauen als schön und wann als hässlich imaginiert wurden, wie sich die Aspekte verschränken und dabei die *Schwarze Venus* als Topos visueller Repräsentationen Schwarzer Frauen konstituieren. Stets schwingt dabei die Frage mit, in welchem Verhältnis die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen von weißen Kunstschaffenden zur weißen Gesellschaft stehen. Im Folgenden wird in diesem Sinne schlaglichtartig ein Blick auf wirkmächtige visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen geworfen.

Personifikationen Afrikas

Eine der ältesten Darstellungstraditionen Schwarzer Frauen ist die Personifikation *Afrikas*. Bereits in der Antike wurden in weiblichen Verkörperungen des Kontinents nachhaltig wirksame Konventionen und Einschreibungen festgelegt: Die Einteilung der Erde in drei Kontinente hatte sich unter anderem bei Plinius d. Ä. durchgesetzt, doch erst während der römischen Expansion wurde *Afrika* auf Münzprägungen Kaiser Hadrians visualisiert.²⁷⁵ Weitere in diesem Kontext entstandene Sinnbilder zeigen sie als Frau mit

und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Münster 2004, S. 9-24, S. 9. Firla, Monika: Rezension von Peter Martins: Schwarze Teufel, Edle Mohren. In: Tribus. 51/2002, S. 212-214.

²⁷¹ Vgl. Reichenberger, Andrea Anna: Wie wir Kippfiguren sehen können? 2004. Online verfügbar unter: http://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/kw/institute/Philosophie/Personal/Reichenberger/WiSy2004_reichenberger.pdf, Stand: 14.03.2011.

²⁷² Karentzos 2009, S. 320.

²⁷³ Schäffer 2007, S. 33, 87, konstatiert die Seltenheit einer afrikanischen Venus zwischen der Antike und dem 16. Jahrhundert. Eine besondere Stellung nimmt allerdings die „Negervenus“ ein, von der mind. 13 Statuetten und Repliken existieren. Unbekannt: „Negervenus“, 2. Hälfte 16. Jh., Bronze, runder Holzsockel, Höhe: 35,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

²⁷⁴ Vgl. Recktenwald, Andrea/Schönhagen, Astrid: Schwarze Venus. 2005. Online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_rom.pl?Lang=de&Db=PostCol, Stand: 21.09.2012.

²⁷⁵ Vgl. Poeschel, Sabine: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. München 1985, S. 9.

dunkler Hautfärbung, schön und in majestätischer Haltung, ihr beigefügt sind oft fremdartige Tiere wie Schlangen, Krokodile, Löwen, Skorpione und Elefanten, sowie Rohstoffe, Kornähren, Elfenbein oder Korallen.²⁷⁶ So als Herrin über eine fruchtbare, wilde und reiche Natur ausgezeichnet rückten Fruchtbarkeit und Reichtum des Kontinents und damit begehrte Handelswaren und wirtschaftliche Aspekte in den Blickpunkt. Wie dies als Besitz des römischen Reiches ausgezeichnet wurde, zeigen die Positionierungen der Afrika, die oftmals in einer der Italia oder Roma untergeordneten, ehrerbietenden Stellung visualisiert wurde.

In den antiken Imaginationen sind gender, race und geography miteinander verschränkt.²⁷⁷ Damals und heute nimmt der weibliche Körper oft eine symbolische Verweiskraft auf geografischen Raum ein, zeigt metaphorische Vergleichbarkeit und inhaltliche Verschiebungen an. Interessant ist, dass die Personifikation Afrikas im Kontext kolonialer und imperialistischer Interessen konstruiert wurde und die sich daraus ergebenden Charakterisierungen von Fruchtbarkeit und Begehrlichkeit bis heute in Körperdarstellungen Afrikas wirksam sind.

Generell sind es meist weibliche Körper, die Länder bzw. Kontinente personifizieren, die in der Regel jung und attraktiv sowie oft mit nacktem Oberkörper imaginiert bzw. dargestellt wurden und werden. Michael Wintle sieht den Grund dafür darin, dass

„these female images appealed to the protective instincts of their predominantly male viewers: feelings of paternalism and loyalty akin to patriotism could be aroused by the portrayal of a geographical unit as a young, beautiful, innocent, tender but noble woman.“²⁷⁸

Seiner Ansicht nach besitzen die weiblichen Figuren sowohl eine integrative als auch natürliche Stärke, die sich vor allem in nationalistischen Bewegungen deutlich zeigen würden. Gleichzeitig biete der weibliche Körper einem sexuellen Voyeurismus Nahrung und sei letztlich auch den romanischen sowie indoeuropäischen Sprachen geschuldet, in denen fast alle Ländernamen im Femininum stünden.

Die Verknüpfung des weiblichen Körpers mit dem geografischen Raum evoziert Aktivitätsbeschreibungen wie *erobern von* und *eindringen in*. Auch die Bezeichnung *Schwarzer Kontinent* ist doppeldeutig zu verstehen, meint sowohl den unbekannten, gefährlichen, abenteuerlichen Raum als auch eine ebensolche Charakterisierung des weiblichen Körpers, in den zugleich sexuelles und erotisches Begehren eingeschrieben sind. In solcherlei Begrifflichkeiten zeigen sich die Herausforderungen und Verheißungen, die mit den Eroberungs- und Entdeckungsreisen einhergingen. Erdteillallegorien gewannen im Zuge der großen Kolonisierungswelle Afrikas und Amerikas ab dem 15. Jahrhundert an Bedeutung und nahmen dabei eine wissens- und ordnungsvermittelnde Funktion ein: In Folge der europäischen Expansion und des prosperierenden Sklavenhandels mehrten sich die Kontakte zwischen Europäern und Schwarzen, und die Präsenz afrikanischer Menschen in Europa wurde durch die zumeist unfreiwillige Migration befördert.²⁷⁹

In dieser durch koloniale und imperiale Interessen hervorgerufenen kulturellen Konfrontation galt es, europäische Überlegenheit zu demonstrieren und Ordnungssysteme zu etablieren. Ihrem Überlegenheitsempfinden wurde nicht nur in Forschungsexpeditionen und Eroberungen sondern auch im visuellen Be-

²⁷⁶ Vgl. Schäffer 2007, S. 23 ff.

²⁷⁷ „We must recognize *geography* to be as much of an epistemic category as gender or race, and that all three are indelibly linked at every stage. All three categories share an engagement with belonging which plays out around dichotomies of self and other and around strategies of *emplacement* and *displacement*. Geography therefore is a system of classification, a mode of location, a site of collective national, cultural, linguistic and topographic histories.” Geography „reflects straightforward relations between subjects, places and identities.” Rogoff, Irit: *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. New York 2000, S. 6 f.

²⁷⁸ Wintle, Michael J.: *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography Throughout the Ages*. Cambridge 2009, S. 311. Vgl. im Folgenden: Ders. S. 310 ff.

²⁷⁹ Vgl. Lovejoy, Paul E.: *Transformations in Slavery. A History of Slavery in Africa*. Cambridge 1983; Blackburn, Robin: *The Making of New World Slavery. From the Baroque to the Modern, 1492-1800*. London 1997. Lowe, Kate J. P.: Introduction. *The Black African Presence in Renaissance Europe*. In: Earle, Thomas F./Lowe, Kate J. P. (Hg.): *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge 2005, S. 1-14. Vgl. Ansprenger, Franz: *Geschichte Afrikas*. 4. aktual. Aufl. München 2010, S. 44 f. Van der Heyden, Ulrich: *Die geographische Erforschung der Welt – koloniale Wegbereiter? Die geographische Entdeckung Afrikas und der deutsche Kolonialismus*. In: Ders./Zeller, Joachim (Hg.): *Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland*. Erfurt 2007, S. 99-103. Curtin, Philip D.: *The Atlantic Slave Trade. A Census*. Madison, Wisconsin 1969, S. 268.

reich Ausdruck verliehen. Dabei wandelte sich das Ansehen des afrikanischen Kontinents und seiner BewohnerInnen: Nicht mehr nur die begehrten *Afrika* wurde imaginiert, sondern Reiseberichte, Illustrationen und Kartografien nährten Vorstellungen von armen, unzivilisierten Menschen mit einem niedrigen Entwicklungsstand, beförderten den Topos der Wildheit und Unzivilisiertheit des Kontinents.²⁸⁰

Die frühneuzeitliche Darstellung der *Afrika* orientierte sich zunächst noch stark an der antiken Tradition²⁸¹, doch der Anschensverlust wirkte sich auch auf ihre Konstruktion aus. *Afrika* wurde zunehmend als weniger schön und seltener als Herrscherin imaginiert. Verstärkt wurde sie partiell oder vollständig nackt gezeigt, mit goldenen Ohr- und Nasenring, sowie oft mit Federschmuck.²⁸² Dieser Figuration, die vorwiegend in den mittleren und südlicheren Regionen verortet war, stand im 17. Jahrhundert ein zweiter Figurentypus *Afrikas* gegenüber, der stellvertretend für den islamisch geprägten Norden in Turban und bunte Gewänder gekleidet war.²⁸³ Die Darstellung von Hautfarbe fand in den Repräsentation *Afrikas* der Frühen Neuzeit kaum Ausdruck. Diese Einfärbung etablierte sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts erst allmählich und manifestierte sich schließlich während der Hochzeit des transatlantischen Sklavenhandels im 17. und 18. Jahrhundert, der Zeit mit den häufigsten Darstellungen der *Afrika*.²⁸⁴ Die wachsende Etablierung von Hautfarbe lässt sich gut an verschiedenen Ausgaben von Cesare Ripas „Iconologia“ ablesen.²⁸⁵ (Abb. 1) Diese erschien 1593 und wurde 1603 erstmals mit 151 Bildern illustriert, die in den kommenden Auflagen variierten. Texte und Illustrationen zeigen, dass Ripa zwar für *Afrika* eine dunkle Hautfarbe und Locken einforderte, diese jedoch von Illustratoren nicht immer so umgesetzt wurde.²⁸⁶

Nach dieser sehr produktiven Phase wurden Darstellungen der *Afrika* seltener. An dieser Stelle soll nicht der ganze Verlauf nachgezeichnet werden, doch zwei Aspekte seien aus der Darstellungstraditionen genannt, die bis heute wirksam sind: Die exotische, vielfältige Pflanzenwelt sowie die Einschreibung von Fruchtbarkeit und eine damit einhergehende Sexualisierung.

Sehr bekannte Beispiele der Repräsentation Schwarzer Frauen mit exotischen Pflanzen und üppigen Blumen sind Frédéric Bazilles zwei Versionen von „Négresse aux Pivoines“²⁸⁷ aus dem Jahr 1870 sowie Edouard Manets „Olympia“²⁸⁸. (Abb. 2) Doch auch im deutschen Raum gab es Adaptionen wie beispielsweise in Johann Baptist Thalhofers und Anton Josef Höglers „Afrika und Amerika“. (Abb. 3) In dieser Allegorie wurde die tropische Flora in den europäischen Kontext verlagert. *Afrika*, mit dunkler Hautfarbe, kurzen schwarzen Locken und Perlenschmuck imaginiert, blickt auf *Amerika*, die mit rötlicher Hautfarbe und Federschmuck abgebildet ist. Beide Frauenfiguren hantieren mit tropischen Pflanzen in einem Gewächshaus. Ihrer Kleidung nach wirken sie wie Bedienstete in einem europäischen Haushalt. Sie kultivieren Pflanzen, gleichsam stellvertretend für die Erziehung der Einwohner ihrer Kontinente. Interessant ist die ergänzende Arbeit, die den weiblichen Personifikationen für *Europa* und *Asien* zwei

²⁸⁰ Vgl. Poeschel 1985, S. 27-67. Siehe auch den Reisebericht von Leo Africanus und vgl. dessen Bedeutung bei Schäffer 2007, S. 35.

²⁸¹ Vgl. Denzler, Max/ Köllmann, Erich/Kreuzer, Ernst/Kruft, Hanno-Walter/Wirth, Karl-August: Erdteile. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. V. Stuttgart 1967, Spalte 1107-1202, hier Sp. 1173 f. Vgl. zur Bekleidung Afrikas und Amerikas Denzler u. a. 1967, Sp. 1162. Die Attribute Afrikas sowie der anderen Erdteiallegorien sind nicht primär spezifisch, sondern in hohem Maße austauschbar.

²⁸² Vgl. Denzler u. a. 1967, Sp. 1174 f. Darin ähnelt die Darstellung *Afrikas* z. T. jener *Amerikas*, die es beide seitens der Europäer zu zivilisieren galt. Die sich wandelnde Deutung zeigt sich gut am Goldschmuck: Einerseits verweist dieser auf den Reichtum des Kontinents, andererseits war spezifischer Goldschmuck, z. B. Oberarmringe auch Zeichen des Sklaventums.

²⁸³ Vgl. Poeschel 1985, S. 176. Siehe z. B. Adrian Collaert: „Africa“, ca. 1589, nach Maarten de Vos, Kupferstich, 213x258 mm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.

²⁸⁴ Vgl. zur Genese der Hautfarben: Groebner 2003; Münch 2005.

²⁸⁵ Siehe weiter Abbildungen unter: Anonym: „Africa“, 1645. Illustration in: Ripa, Cesare: Iconologia. Venedig 1645, S. 421. Anonym: „Affrica“, 1764/67. Illustration in: Ripa, Cesare: Iconologia. Perugia 1764-67, Bd. 4, S. 164.

²⁸⁶ Vgl. Poeschel 1985, S. 292, Anm. 68. Denzler u. a. 1967, Sp. 1175.

²⁸⁷ Vgl. Katalogtext der National Gallery of Art: O. A.: Young Woman with Peonies, 2012. Online verfügbar unter: <http://nga.gov/collection/gallery/gg90/gg90-61356.html>, Stand: 22.09.2012. Pitman, Dianne W.: Bazille. Purity, Pose, and Painting in the 1860s. University Park, Penn. 1998, S. 257.

²⁸⁸ Edouard Manet: „Olympia“, 1865, Öl auf Leinwand, 130,5x190 cm. Musée d'Orsay, Paris. Abgebildet in: Rouart, Denis/Wildenstein, Daniel: Edouard Manet. Catalogue raisonné. Paris 1976, S. 77, Tafel 69.

männliche gegenüberstellt.²⁸⁹ Mit weißer Perücke und in Anzügen stehen die als Gelehrte Visualisierten im starken Kontrast zu den Frauen.²⁹⁰ Der als *Asien* imaginierte Mann steht etwas hinter dem *Europa* Personifizierenden zurück, ist dunkler dargestellt und blickt nach unten; der Europäer steht im Licht, schaut klar aus dem Bild heraus und hat wohl eine Frucht (eine Ananas?) geerntet. So offenbart sich eine Bewertung der Kontinente – welche es zu erobern und kultivieren galt und welche als Orte des Wissens und der Macht verstanden wurden.

Oftmals finden sich Früchte in Darstellungen, die zwischen Allegorie, ethnologischem Typenporträt und sexualisiertem, erotischem Bildnis anzusiedeln sind.²⁹¹ Im Sinne der Natürlichkeit und Fruchtbarkeit sind die dort dargestellten Frauen häufig nur partiell bekleidet und meist mit nackter Brust ins Bild gesetzt, stehen also klar in der ikonografischen Tradition der Personifikationen *Afrikas*, aber auch der *Freiheit*, der *Republik* und der *Natur*.²⁹² Beispielhaft zeigt sich dies an Francis Malépart de Beaucourts „Negress“ von 1786.²⁹³ Das Halbporträt zeigt eine Schwarze Frau mit Kopftuch, goldenen Ohrringen, einer schwarz-roten Perlenkette und weißer Bluse, die ihr über eine Schulter nach unten verrutscht ist und eine Brust entblößt. Diese Konfiguration scheint typisch für eine Allegorie zu sein und wird daher oft wertfrei verstanden. Doch die aufgestellte Brustwarze weist direkt auf die Ananas eines Fruchtelers, den die junge Frau in Händen hält. Diese geradezu voyeuristische Geste spitzt die Fruchtbarkeitssymbolik zu und ist ein spielerisches Indiz für die Sexualisierung der Schwarzen Frau, indem sie über die Brust selbst zur Frucht zu werden scheint. Die Fokussierung auf die Brüste ist zudem im Kontext des Diskurses um nährenden Brüste zu stehen, an dem sich Jean-Jacques Rousseau maßgeblich beteiligte.²⁹⁴ Die in dem Gemälde vereinten Charakterisierungen von Früchten, Fruchtbarkeit, sexueller Attraktivität und Verfügbarkeit waren zudem Teil kolonialer Realität, wenn kolonisierte Frauen oder Sklavinnen bei der Ernte tätig waren und gleichzeitig oft als Gespielinnen ihrer weißen Herrscher erhalten mussten. Dies fügt sich in den vermutlichen Entstehungskontext des Bildes in den französischen westindischen Kolonien: Dorthin reiste der kanadische Maler wohl gegen Ende 1784. Dementsprechend wird das Bild auch unter dem Titel „Portrait d’une femme haitienne“ geführt.²⁹⁵ Dies unterstreicht die Kontinuität der antiken Einschreibungen von Fruchtbarkeit und Begehrlichkeit, verknüpft mit imperialen Interessen.

²⁸⁹ Anton Josef Högler, Johann Baptist Thalhoffer: „Europa und Asien“, um 1745, Öl auf Leinwand, 96x132,5 cm, Mainfränkisches Museum Würzburg, abgebildet in: Studtrucker 1987, S. 96, Kat. Nr. 2.

²⁹⁰ Vgl. Trenchel, Hans-Peter: 2. Orangerieszene mit allegorischer Darstellung der Weltteile Europa und Asien. In: Studtrucker, Rudolf (Hg.): Aus Balthasar Neumanns Baubüro: Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Ausst.-Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Würzburg 1987, S. 94; Trenchel, Hans-Peter: 3. Orangerieszene mit allegorischer Darstellung der Weltteile Afrika und Amerika. In: Studtrucker, Rudolf (Hg.): Aus Balthasar Neumanns Baubüro: Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Ausst.-Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Würzburg 1987, S. 95.

²⁹¹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Klassizismus und Sklaverei. Zum Funktionswandel kultureller Differenz in A. L. Girodets *Portrait du Citoyen Belley* und M. G. Benoists *Portrait de Nègresse*. In: Bay, Hansjörg/Merten, Kai (Hg.): Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850. Würzburg 2006, S. 173-194, S. 179-181.

²⁹² Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2006, S. 179.

²⁹³ Francis Malépart de Beaucourts: „Negress“/„Portrait of a Haitian Woman“, 1786, Öl auf Leinwand, 69,1x55,6 cm. McCord Museum of Canadian History, Montreal, online verfügbar unter: <http://www.mccord-museum.qc.ca/en/collection/artifacts/M12067?Lang=1&accessnumber=M12067>, Stand: 16.11.2012. Vgl. Rohrschneider, Christine: Beaucourt, François Malepart de. In: Meißner, Günter (Hg.): Saur – Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 8: Bayonne-Benech. München 1994, S. 62-63.

²⁹⁴ Vgl. Yalom, Marilyn: Eine Geschichte der Brust. Düsseldorf 1998, S. 169-182. Die Darstellung üppiger Brüste als Fruchtbarkeitssymbol kann bis zur Grimaldi-Venus, 23.000 v. Chr., Musée des Antiquités Nationales, Saint Germain, zurückverfolgt werden; ebd., S. 19-20.

²⁹⁵ Angabe lt. Homepage des Musée McCord. Online verfügbar unter: <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/M12067>, Lesedatum: 18.06.2012. Interessanterweise nennt Madeleine Major-Frégeau noch als einen weiteren Titel „Esclave à la nature morte“ sowie ein Vergleichsbild „Portrait de jeune fille“. Vgl. Major-Frégeau, Madeleine: Malepart de Beaucourt, François. In: Dictionary of Canadian Biography Online. University of Toronto/Université Laval 2000. Online verfügbar unter: http://www.biographi.ca/EN/009004-119.01-e.php?id_nbr=2044, Stand: 18.06.2012.

Die Königin von Saba

Neben imperialen Interessen ist die Imagination Schwarzer Frauen auch oft verbunden mit einer sagenumwobenen Schönheit. Prototypisch für die schöne Schwarze Frau steht die Königin von Saba.²⁹⁶ Auf sie wird jene Textstelle des Hohen Liedes bezogen, die Salomons Braut beschreibt.²⁹⁷

Die Königin von Saba wird vorwiegend als vornehme, tugendhafte und vor allem schöne Schwarze Frau imaginiert. Vorchristliche Quellen legen ihre Verbindung als vorbildhaft und symbolisch aus, Heiden zum Christentum zu bekehren.²⁹⁸ Die ältesten Darstellungen der Königin mit dunkler Hautfarbe entstammen dem 12. Jahrhundert.²⁹⁹ Doch nicht immer wurde die Königin von Saba als Schwarze Frau markiert. Ihre Repräsentation auf dem Verduner Altar in Klosterneuburg imaginiert sie mit blondem Haar, einer Krone und prächtigem Ornat – Attribute von Herrschaft und Schönheit.³⁰⁰ Ausstattung und Körperhaltung kennzeichnen sie als würdevolle Person, die König Salomon selbstbewusst und unabhängig gegenübersteht. Ihre Hautfarbe und der hinter ihr stehende Diener mit breitgewölbter Stirn und krausem Haar (ohne dunkle Haut!), als Afrikaner typisiert, weisen sie als Herrscherin zumindest über einen Teil Afrikas aus.³⁰¹

Doch die mit Tugend und Christentum verknüpfte Schönheit der Königin von Saba unterlag ebensolchen Veränderungen wie Darstellungen der *Afrika*. Bereits ab dem 11. Jahrhundert ist die Entwicklung negativer Gegenbilder zu beobachten, die eine zwiespältige Ambivalenz in die Figur implementierten.³⁰² Es fiel nicht schwer, Schönheit als Laster zu verkehren und Eitelkeit als verführerisch anzuklagen. Die Königin von Saba wurde nicht mehr als Partnerin Salomons, sondern als dessen Manipulatorin gedeutet. Auf dem Höhepunkt dieser Interpretation, im 15. Jahrhundert, haftete der Königin schließlich etwas Dämonisches und Bedrohliches an. Deutlich wird dies beispielhaft in der Darstellung der Verehrung einer heidnischen Gottheit durch König Salomon und die Königin von Saba in „Die Blumen der Tugend“ von Hans Vintler aus dem Jahr 1411.³⁰³

Wie willkürlich die Zuschreibung einer Schwarzen Frauenfigur als schön oder hässlich vonstattengehen konnte, zeigt sich am Beispiel des Kirchberger Wappens. (Abb. 4). Auch hier kippte die Bedeutung, jedoch im gegenläufigen Sinn. Zunächst ist bemerkenswert, dass dies Wappen eine gekrönte sogenannte *Mohrin* zeigt.³⁰⁴ Dies ist eine Seltenheit, zumal in der Heraldik vorwiegend das profilierte Brustbild Schwarze Männer genutzt wurde.³⁰⁵ Bei der Figur auf dem Wappen der Kirchberger handelt es sich nach volkstümlicher Überlieferung ursprünglich um eine Madonnenfigur, die in Folge eines Strafmaßes als Schandzeichen *eingeschwärzt* werden musste. Doch geradezu marketingtechnisch raffiniert deuteten die

²⁹⁶ Vgl. zu den verschiedenen Kontexten der Königin von Saba: Daum, Werner: Die Königin von Saba. Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland. Stuttgart 1988. Neben der Königin von Saba gibt es auch andere herrschaftliche Schwarze Frauenfiguren in der europäischen Kunst wie z. B. die nubische Königin Kandake. Einen besonderen Status nehmen Schwarze Madonnen ein, in denen sich Typologien und Inhalte der Königin von Saba und der Gottesmutter Maria miteinander verschränken. Vgl. Martin 1993, S. 34. Siehe weiterführend: Devisse, Jean/Mollat, Michel: The Shield and the Crown. In: Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World. Überarbeitete Neuauflage, Cambridge, Mass. 2010, S. 31-82, S. 44. Suckale-Redlefsen, Gude: Schwarze Madonnen. In: Suckale Robert (Hg.): Schöne Madonnen am Rhein. Ausst.-Kat. LVR-Landesmuseum Bonn. Leipzig 2009, S. 160-175.

²⁹⁷ Siehe Kapitel „2.2. Diskursive Körper, gender und race“.

²⁹⁸ Vgl. Martin 1993, S. 29.

²⁹⁹ Vgl. Bugner, Ladislav/Devisse, Jean/Mollat, Michelle: The Image of the Black in Western Art, Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World (Fourteenth to the Sixteenth Century). New York 1979, S. 37.

³⁰⁰ Nikolaus von Verdun: „Die Königin von Saba vor Salomon“, 1181, Emailaltar, 12. Bildfeld. Chorherrenstift Klosterneuburg, abgebildet in: Martin 1993, S. 330, Tafel 2.

³⁰¹ Vgl. auch Martin 1993, S. 31 f.

³⁰² Vgl. Martin 1993, S. 75 ff.

³⁰³ Vgl. Devisse/Mollat 2010a, S. 69 f. DeWeever, Jacqueline: Sheeba's Daughters. Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic. New York 1998, S. 83 f.

³⁰⁴ Vgl. Rimmel, Gerhard: Wappengeschichte zum 30. Jahrestag des Zusammenschlusses der Gemeinden Ober- und Unterkirchberg. 1972. Online verfügbar unter: http://www.rimuki.de/geschichte/ortsgeschichte/wappen_geschichte.htm, Stand: 28.02.2011.

³⁰⁵ Vgl. Devisse/Mollat 2010a, S. 31-82.

Kirchberger sie als schönes, exotistisches Attribut um, so dass ihr Wappen, Medium visualisierter Selbstdarstellung, wieder zu Repräsentationszwecken eingesetzt werden konnte.

Ab dem 16. Jahrhundert ist die Darstellung der Königin von Saba und anderer herrschaftlicher Schwarzer Frauenfiguren rückläufig, andere Figurentypen Schwarzer Weiblichkeit gewannen an Wirkmacht. Nach wie vor standen die meisten Darstellungen im europäischen Raum im Kontext imperialer europäischer Herrschaftsentfaltung. Charakteristisch blieben die Ambivalenz der Einschreibungen sowie die Frage nach Schönheit.

Figurationen innerhalb des Sklavereidiskurses

In der Wende zum 18. Jahrhundert zeigte sich die Ambivalenz, mit der EuropäerInnen Schwarzen Frauen begegneten, besonders deutlich in Diskursen um Schönheit und Hässlichkeit und „extrem antagonistischen Positionen“³⁰⁶ Monika Firla stellt fest, dass im 18. Jahrhundert „ein Gegensatz zwischen den (positiven) Lebensbedingungen von AfrikanerInnen und deren Nachkommen und den (negativen) Beurteilungsmustern im Denken vor allem von Naturwissenschaft und Philosophie auftrat“, jedoch „sich besonders im 19. Jahrhundert die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Lebensbedingungen feststellen [lässt], da die negativen Beurteilungsmuster zunehmend an Boden gewonnen hatten“³⁰⁷. Es existierten gleichzeitig Vorstellungen der *primitiven/monströsen Wilden/Negerin* und solche der *schönen/edlen Mohrin*. Auf der einen Seite entwickelten die EuropäerInnen im Zuge des prosperierenden Sklavenhandels ein zunehmendes Abgrenzungsbedürfnis, das mit Abwertung einherging. Auf der andern Seite regte sich aber auch Widerstand gegen die menschenunwürdige Sklaverei. Abolitionismus und schließlich der bewaffnete Sklavenaufstand in Saint-Domingue zwischen 1791 und 1793 führten zur Abschaffung der Sklaverei und 1804 schließlich zur Proklamation einer *liberté générale*.³⁰⁸ Vor dem Hintergrund der Ablehnung bzw. kritischen Auseinandersetzung mit der Sklaverei fungierte das positiv konnotierte Stereotyp „als Mittel der Selbsthinterfragung“³⁰⁹, indem Schwarze zwar als kulturell rückständig, aber sittlich überlegen charakterisiert wurden. Die Gegenüberstellung der Konstrukte war meistens nicht klar und eindeutig, beide Vorstellungen von *anziehender Schönheit* und *monströser Hässlichkeit* existierten parallel und oft auch gleichzeitig in einer Kippfigur. Es offenbarten sich Ambivalenz, Brüche und Widersprüche.

Ein europäisches Zugeständnis von Schönheit an Schwarze Frauen war nicht selbstverständlich, im 17./18. Jahrhundert wurde erörtert, unter welchen Bedingungen sie als schön betrachtet werden konnten. Eine Möglichkeit war, in der körperlichen Repräsentation Codierungen zu verankern, unter denen auch weiße Frauen als besonders schön galten. Ausschlaggebend war dabei die mindestens fragmentarische Orientierung am antiken bzw. klassizistischen Schönheitsideal.³¹⁰ Sie wurden symbolisch nobilitiert, indem sie ebenmäßig schön, in Physiognomie und Anatomie wie weiße Frauen typisiert, oft lediglich mit dunklerer Hautfarbe dargestellt wurden.³¹¹ Nicht selten sahen sie so aus wie eingefärbte Weiße und es scheint, als seien sie quasi mittels europäischer Schönheitsnormen assimiliert.³¹²

³⁰⁶ Schmidt-Linsenhoff 2006, S. 180.

³⁰⁷ Vgl. Firla 2004, S. 18f. Vgl. weiterführend: Sadj, Uta: Unverbesserlich ausschweifende oder brauchbare Subjekte? Mohren als befreite Sklaven in Deutschland des 18. Jahrhunderts. In: Komparatistische Hefte, Nr. 2, 1979, S. 2-52; Firla, Monika: Kants Thesen vom Nationalcharakter der Afrikaner, seine Quellen und der nicht vorhandene Zeitgeist. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst. 52/1997, S. 7-17.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Riesche, Barbara: Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellung und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770-1814). Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2007. Online verfügbar: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/7290/1/Riesche_Barbara.pdf, Stand: 27.07.2011: „Mit denselben, nun aber ins Positiv gewendeten Eigenschaften, gingen sie andererseits in die Moralphilosophie ein.“ Ebd., S. 71.

³¹⁰ Vgl. Martin 1993, S. 247. Diese Bewertung besaß bis ins 20. Jahrhundert in verschiedenen Gesellschaften Gültigkeit und ist auch als Ursprung chemischer Mittel zum Bleichen der Haut und Glätten krauser Haare anzunehmen.

³¹¹ Vgl. Martin 1993, S. 249. Martin führt Belege bei Lessing und Winckelmann heran, vgl. ebd., S. 250, 252, FN 276

³¹² Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 26.

Als Hintergrund dieser Idealisierung und Vereinnahmung kann das Bestreben nach dem Kunstschönen vermutet werden: Ein Werk galt dann als gelungen, wenn, nach Ansicht der Zeitgenossen, das Schöne, gemessen an antikischer Idealität, bestmöglich dargestellt wurde.³¹³ Ein weiterer Grund mag in der Funktion der Abbildungen gelegen haben, die oft politisch-programmatische Inhalte transportierten, so dass der allegorische Charakter der Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit quasi nach einer ansprechenden ästhetischen Gestaltung verlangte.³¹⁴ Nichtsdestotrotz war auch in diese schönen, so tugendhaft wirkenden Frauen oft eine widersprüchliche Ambivalenz eingeschrieben, und immer wieder gab es welche, die zu monströsen Wesen zu kippen drohten.

Die politisch-programmatischen Inhalte und die allegorische Aufladung zeigen sich beispielhaft in dem Kupferstich „Flagellation of a female samboe slave“.³¹⁵ Diese Arbeit wurde von William Blake ca. 1796 angefertigt und diente als Illustration in John Gabriel Stedmans „Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam“ von 1790.³¹⁶ Die im Titel als „Samboe“ und „Sklavin“ be- und gekennzeichnete Frau hängt an den Händen gefesselt an einem Baum; Fetzen eines Tuches bedecken notdürftig ihre Hüften. Trotz der Qual, die sich auf ihrem Gesicht abzeichnet, und der blutigen Wunden auf Oberkörper und Beinen ist ihr Körper in einer graziösen, kunstvoll-anmutigen Haltung in Szene gesetzt. Anatomisch und physiognomisch wenig stereotyp mutet die Schwarze Frau, trotz brauner Hautfarbe, lockigem Haar, der zeretzten Bekleidung und vor allem des Bildtitels, die sie als Schwarz kennzeichnen, fast typisch-europäisch an. Die Bestimmung des Vermischungsgrades war den Zeitgenossen zur Bestimmung von Schönheit wichtig. Es entwickelte sich eine Sonderrolle sogenannter *Mulattinnen*, in denen sich das Beste beider *Rassen* vereint haben sollte. *Samboe* entspricht dabei einem spezifischen Vermischungsgrad der beiden *Rassen*.³¹⁷ Die Schönheit der ausgeleierten, geschundenen und hilflosen Frau ist es, die Schock und Mitleid als primäre Reaktionen der Betrachtenden evoziert. Ziel der Arbeit war es, dass die EuropäerInnen, ganz im Sinne Stedmans, ihr eigenes Verhalten gegenüber Schwarzen in den Kolonien reflektieren, Misshandlungen vermeiden und zu Sklavenwirtschaft ohne brutale Gewalt sondern in patriarchaler Fürsorge angeregt werden.

Wie in solch einer allegorischen Repräsentation die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen kippen und widersprüchliche Positionen einnehmen können, offenbart der Kupferstich „Die Reise der schwarzen Venus von Angola nach Westindien“ von William Grainger. (Abb. 5) Auch hier überschneiden sich Diskurse von Schönheit, Liebe und Sklaverei, die sich in einer bereits durch den Titel angekündigten *Schwarzen Venus* bündeln. Der Kupferstich ist 1801 nach einem heute verschollenen Gemälde von Thomas Stothard entstanden, das die Strophen 10 bis 18 des Gedichts „The Sable Venus; An Ode“ von Isaak Teale illustriert. Dies Gedicht war bereits 1793 in Bryan Edwards „The History, Civil and Commercial of the British West Indies“ veröffentlicht worden, in dem Edwards gegen die Sklaverei Stellung bezog. Thema ist die Überfahrt der „Sable Venus“ von Angola nach Jamaika auf einem reich verzierten Wagen. Vom Kapitän eines englischen Kriegsschiffes verführt, erliegt sie seinem Werben, und er schenkt ihr sein

³¹³ Vgl. z. B. Fernow, Carl Ludwig: Das idealschöne Porträt. In: Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999, S. 391-392. Nach dem Original: Fernow, Carl Ludwig: Über das Kunstschöne. In: Fernow, Carl Ludwig: römische Studien. Erster Theil, Zürich 1806, S. 320-324, 364-366, 371-372.

³¹⁴ Traditionell bezog man sich bei der Darstellung von Allegorien auf die *klassische* Ikonografie, die keine Frau mit Schwarzer Physiognomie zeigte, sondern schönheitliche Darstellungen weißer Frauen waren. Peter Martin 1993, S. 252 ff., verweist auf die Gegenposition der Vertreter des ästhetischen Relativismus, die einen für alle Menschen gültigen Schönheitsbegriff in Abrede stellten und jeder Gesellschaft einen eigenen spezifischen belassen wollten. Sie wollten damit zwar das Bild des *hässlichen Negers* umwerten, dies jedoch auch ohne Kenntnis afrikanischer Kulturen. Letztlich hatte diese Strömung jedoch in Deutschland nur geringen Einfluss.

³¹⁵ Blake, William: „Flagellation of a female samboe slave“, 1796. Illustration in: Stedman, John Gabriel: Narrative of a five years expedition against the revolted negroes of Surinam. London 1796, Bd. 1, S. 339, Plate XXXV, online verfügbar unter: <http://archive.org/details/narrativeoffivey01sted/Stand:16.11.2012>.

³¹⁶ Vgl. weiterführend: Ritter, Sabine: Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der *Hottentottenvenus*. Münster 2010, S. 167. Martin 1993, S. 256.

³¹⁷ Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Sklaverei und Männlichkeit um 1800. In: Friedrich, Annegret/Hachnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 96-111, S. 106.

Herz. Die Schwarze Frau wird als Muse des Dichters angerufen, der er am Ende seine uneingeschränkte Loyalität erklärt.

Bereits im Gedicht, aber vor allem im intertextuellen Zusammenhang mit dem Bild ergeben sich Verschiebungen, Brüche und Widersprüche: Das Bild visualisiert die Fahrt der Venus in einem von Delfinen gezogenen Muschelwagen, es wird die poetische Imagination der Göttin Venus auf die Figur der Galatea verschoben, eine Nereide und Meeresnymphe.³¹⁸

In Strophe 15 des Gedichtes wird die „Sable Venus“ mit der Mediceischen Schwester, der Venus von Medici, verglichen.

The loveliest limbs her form compose,
Such as her sister Venus chose,
In FLORENCE, where she's seen;
Both just alike, except the white,
No difference, no – none at night,
The beauteous dames between.

Schmidt-Linsenhoff liest in diesem Vergleich, der oftmals als Beleg für die schönheitliche Auffassung der „Sable Venus“ ganz im Zeichen des Kunstschönen in der Antike galt, Ironie. Die *weiße* und die *Schwarze Venus* werden des Nachts als gleichermaßen schön gewertet – eine Formulierung, der eine Sexualisierung immanent ist: Tagsüber noch augenscheinlich different, wurden diese Unterschiede in nächtlichen Begehrlichkeiten aufgehoben. Die Ambivalenz dieser Schönheit pointiert Schmidt-Linsenhoff mit der Gegenüberstellung, dass französische Sklavenhändler die Qualitäten der Schwarzen Frauen als *Venus noire* anpriesen, eben jene Qualitäten, die die ethnologisch-anthropologische Forschung als unheimliche Abweichungen von der europäischen Norm bewertete.³¹⁹ Möglicherweise erklärt dies die Vermännlichung der Figur im Bild, deren schönheitliche Auffassung mittels kurzer Haare und eines muskulösen Körperbaus gebrochen wird.³²⁰

Rosalie Smith McCrea deutet diese Zeilen stärker abolitionistisch: „Such excesses were at variance with proslavery and some abolitionist notions of black beauty and potential.“³²¹ Zudem erkennt sie in der europäisierten bzw. idealisierten Repräsentation und der Konstruktion die Venus als ergeben, formbar (pliant) und unbedrohlich, eine „masquerade of escapism and untruth“. Nach Smith McCrea liegt möglicherweise darin die Begründung, warum in dem Gedicht die „Sable Venus“ aus Angola kommt, einer portugiesischen und keiner englischen Kolonie: Die SklavInnen dort galten als „both cheaper and reputedly less troublesome and less resistant to slavery.“³²² Die Schlussfolgerung daraus könnte lauten, dass die „Sable Venus“ als schön imaginiert werden konnte, da sie sich als unbedrohlich für die Sklaverei an sich und für die Kolonisatoren erwies.

Einen besonders signifikanten Widerspruch erkennt Smith McCrea in der unbewussten Hybridität, die sowohl im Gedicht als auch im Stich zu tragen kommt. Es offenbart sich im Liebesverhältnis der *Schwarzen Venus* zu einem weißen Kolonisator eine Vermischung von *Rassen*, „a racial erotic transgression common in his time, expressed as a fantasy between the black heroine and white colonizer“³²³. Damit eröffnet sich für Smith McCrea „a postcolonial space“ im Sinne von Homi Bhabhas *Zwischenraum*, der einen Bruch in der Gesellschaft zeigt und Widerstandspotential bietet. Die visuellen und sprachlichen

³¹⁸ Rosalie Smith McCrea weist auf diesen Bruch hin und bemerkt, dass Galatea nicht den gleichen Status habe wie die Göttin Venus. Vgl. Smith McCrea, Rosalie: Dis-Ordering the World in the 18th Century – The Duplicity of Connoisseurship: Masking the Culture of Slavery, or, *The Voyage of the Sable Venus: Connoisseurship and the Trivializing of Slavery*, o. S. In: Courtman, Sandra (Hg.): The Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers. Nr. 3, 2002, o. S. Online verfügbar unter: <http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2002/olv3p16.PDF>, Stand: 3.10.2012.

³¹⁹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2006, S. 180 f.

³²⁰ Dies begründet Smith McCrea 2002, o. S., damit, dass zu dem Zeitpunkt noch keine weiblichen Aktmodelle zugelassen waren und das Studium des nackten Körpers vermutlich an einem männlichen erfolgte.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd..

³²³ Ebd.

Ausführungen verweisen auf die Symbolfunktion der Schwarzen Frau.³²⁴ Deborah Willis und Carla Williams stellen heraus, dass der entblößte Körper der „Sable Venus“, der im Bild nur mit einem Tuch bedeckt ist, als Personifikation Jamaicas gelesen werden sollte und somit ein entpersonalisiertes Objekt „of colonial lust“³²⁵ darstellt. Smith McCrea bleibt an dem Widerspruch hängen, dass die Sklaverei offensichtlich ist³²⁶, doch diese und ihre Folgen in der Naivität und Unbekümmertheit der „Sable Venus“ nicht zum Ausdruck kommt. Dies zeige sich im Blick der Venus, der in die Ferne gerichtet ist, als warte sie auf das Kommen des im Gedicht erwähnten Liebhabers.³²⁷ Scheinbar im Widerspruch stehen der Sklavereistatus der „Sable Venus“ zur ihrer Imagination als Meeresherrscherin. Doch dieser wird in dem Gedicht aufgelöst, da sie sich selbst ihrem dienenden Schicksal ergibt: Die Sklaverei wird als in der natürlichen Ordnung verankert gerechtfertigt.

Eine neue provokante Position der schönheitlichen Darstellung Schwarzer Frauen nahm Marie-Guillemine Benoists „Portrait d'une négresse“ ein. (Abb. 6) Darin nobilitiert sie eine Schwarze Frau durch das Porträtformat, das zuvor meist nur Personen besonderer Macht und Bedeutung vorbehalten war. Es verschränken sich repräsentatives Bildnischema, Allegorie und Venusikonografie mit Aspekten von Arbeit, Freiheit, Emanzipation und französischer Nationalität.³²⁸ Die Schwarze Frau in schönheitlich, klassizistisch-idealer Darstellung erscheint im sitzenden Dreiviertelporträt. Sie trägt einen weißen Turban und ist mit einem weißen Tuch bekleidet, das unter der Brust mit einem roten Band gehalten wird; über ihrem Stuhl hängt ein blaues Tuch. Diese symbolträchtigen Farben der Trikolore, die in diesem Gemälde die einzigen Buntfarben sind, weisen die dargestellte Frau als Französin aus. Die entblößte Brust deutet ebenfalls auf einen übergeordneten Sinn hin, zumal sie zu jener Zeit, insbesondere in Frankreich, Teil der Allegorien der Freiheit, der Befreiung der Republik ebenso wie der Befreiung von der Sklaverei war.³²⁹ Die nackte – befreite – Brust kann als Symbol der Befreiung gelesen werden. James Smalls vermutet, dass Benoist mit diesem Bildnis auf die im späten 18. Jahrhundert geläufige metaphorische Verschiebung zwischen Sklaverei der Schwarzen in den Kolonien und Sklaverei der Frauen in der Ehe anspielt.³³⁰ Die allegorische Überhöhung typisiert das Bildnis, nimmt ihm die Individualität und stellt das Modell jenseits seines sozialen Status. Die Schwarze Frau wird in ihrer individuellen Schönheit wahrgenommen, ist jedoch zugleich durch die partielle Nacktheit als Objekt erotischer Begierde dargestellt.³³¹ Die rassistische Bezeichnung positioniert sie zudem in der Rolle einer Dienerin bzw. Sklavin.³³² Benoists Schwarze Frau verweilt in einem passiven, unfreien Status; sie wird inszeniert und ihr Körper dient Benoist als Projektionsfläche für übergeordnete Ziele. So erkennt Schmidt-Linsenhoff in dem Bild die Metapher einer Hochkunst, die die koloniale Expansion reflektiert. Die *Schwarze Venus* erweist sich in der Bewertung als transkultureller Kunstmetapher als Topos.³³³ Es wird ein Modell Schwarzer revolutionärer Weib-

³²⁴ So trägt die Frau um Hals und Handgelenke goldene Ringe, welche sowohl symbolisch für den Reichtum des Landes als auch für ihren Sklavenstatus stehen können.

³²⁵ Willis/Williams 2002, S. 9.

³²⁶ „The Island was often seen as a geography to exploit and plantation slavery became the longest and most destructive of all these interventionist events and activities.“ Smith McCrea 2002, o. S.

³²⁷ Vgl. Smith McCrea 2002, o. S.

³²⁸ Marie Guillemine Benoists: „Portrait d'une négresse“, 1800, Öl auf Leinwand, 81x65 cm. Louvre, Paris. Vgl. zu dem Bild grundlegend: Smalls, James: Slavery is a Woman: Race, Gender, and Visuality in Marie Benoist's *Portrait d'une Nègresse* (1800). In: Nineteenth-Century Art Worldwide. Nr. 3, Teil 1, 2004. Online verfügbar unter: www.19thc-artworldwide.org, Stand: 22.09.2012.

³²⁹ Die Ursprünge dieser Konnotation sind unbekannt, liegen vermutlich im Mythos der Amazone. Vgl. weiterführend zur Amazone: Kroll, Renate: Mythos und Geschlechtsspezifität. Ein Beitrag zur literarischen und bildlichen Darstellung der Amazone (in der Frühen Neuzeit). In: Simonis, Annette/Simonis, Linda (Hg.): Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Köln 2004, S. 55-69.

³³⁰ Vgl. Smalls 2004, o. S.. Siehe auch Yalom 1998, S. 182-185.

³³¹ Die Begehren auslösende Schwarze Frau, die prototypisch den männlichen Betrachter verführt und animiert, sie zu erobern, kann auch stellvertretend für die Eroberung und Inbesitznahme des afrikanischen Kontinents gelesen werden, der mit seinen Verlockungen die Europäer anzieht.

³³² Volle Brüste galten ebenso wie schöne Zähne als Erkennungsmerkmal für den Gesundheitszustand von Sklavinnen; vgl. Yalom 1998, S. 187 f.

³³³ Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below, Irene/ Bismarck, Beatrice von (Hg.): Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg 2005, S. 19-38,

lichkeit in der Überblendung mit der Bildnisstruktur in der postabolitionistischen Republik imaginiert.³³⁴ Eine Provokation für Benoists Zeitgenossen: Eine satirische Salonkritik schrieb: „Une pareille horreur! C’est une main blanche et jolie qui nous a fait cette noirceur.“³³⁵ Nicola Gess bemerkt, dass „horreur“ angesichts des Monsters nichts mit der vermeintlichen Unnatürlichkeit zu tun habe, sondern den Verstoß gegen die kulturelle Ordnung kritisiere; damit werde „horreur“ zu einem moralischen und ästhetischen Urteil.³³⁶ Die Salonkritik ist somit als ästhetische und moralische Instanz zu betrachten, die nicht primär die repräsentierte Schwarze Frau als monströs bewertete, sondern vor allem die *race*- und damit grenzüberschreitende Tatsache, dass sie durch die Hand einer weißen Frau gemalt worden war.

Es zeigte sich in den drei besprochenen Darstellungen, dass schönheitliche und edle Repräsentation Schwarzer Frauen in klassizistischer Manier im Rahmen politisch-programmatischen Denkens und/oder gesellschaftlicher Kritik möglich waren.³³⁷ Nichtsdestotrotz war die schönheitlich anmutende Darstellung Schwarzer Frauen auch mit abstoßenden und bedrohlichen Aspekten verknüpft bzw. wurde so wahrgenommen. Besonders deutlich wird dies, wenn eben der schönheitliche Aspekt verschwindet und Schwarze Frauen als hässlich und monströs repräsentiert wurden.

Die „Hottentottin“

Es zeigt sich in den drei besprochenen Darstellungen, dass die schönheitlich anmutende Darstellung Schwarzer Frauen indirekt auch mit abstoßenden und bzw. oder bedrohlichen Aspekten verknüpft war und auch so wahrgenommen wurden. Doch daneben gab es auch Repräsentationen, die vor allem hässliche und monströse Aspekte in Schwarze Frauen einschrieben. Kurioserweise waren auch solche Repräsentationen mit sexuellen Begehrlichkeiten verknüpft. Stärker als in die vorherigen Typen sind in die folgenden Darstellungen Abgrenzungstendenzen eingeschrieben. Sie fungieren als Anti-Typen und Gegenbilder, über die sich normative weiße bzw. europäische Selbstbilder bestätigen ließen.

Was als hässlich und monströs bewertet und wahrgenommen wurde, variiert historisch und kulturell ebenso wie die Bestimmung von Normen. Im 18. Jahrhundert – mit seinem verstärkten Abgrenzungsbedürfnis – konnte beispielsweise eine dunkle Pigmentierung der Haut nicht mehr nur als Zeichen naturalisierter und essentialisierter Zuschreibungen für *wild* und *primitiv* begriffen werden, sondern auch als „unzulässige Grenzüberschreitung innerhalb einer ständischen Gesellschaft“³³⁸, als etwas Monströses und Bedrohliches. Auf solch einer Grundlage entstanden regelrechte Zerrbilder Schwarzer Frauen.

„Als Neger, deren Körper sich durch das völlige oder teilweise Fehlen der formalästhetischen Bestimmungsmomente des Schönen auszeichneten, wurden diese Menschen grundsätzlich für hässlich angesehen.“³³⁹

Prototypisch diente zur Belästigung von Hässlichkeit, Abnormität und Monstrosität die Figur der *Hottentottin*. Allein diese Vokabel verweist auf den Konstruktcharakter, stammt sie aus dem Niederländischen und wurde von den Buren für Gesellschaften des südlichen Afrikas genutzt, „in deren Sprachen implosive Konsonanten, sogenannte *Clicks*, vorkommen“³⁴⁰. Durch die Kursivierung wird auf den Konstruktcharakter des diskriminierenden Begriffs aufmerksam gemacht, dessen Aufladungen durch visuelle Repräsentationen im Folgenden kurz umrissen werden.

S. 24-33. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 171, S. 207 f. Inwiefern eine *Venus* als Kunstmetapher fungiert und eine *Schwarze Venus* als monströse Bedrohung zu verstehen ist, erläutert Schäffer 2007, S. 71 f.

³³⁴ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 170.

³³⁵ Th. C. (keine weiteren Angaben): *Le nouveau Arlequin et son amis Gilles au Museum ou la Vérité dite en plaisantant*. Collection Deloynes. 22/624. In: Duplessis, Georges/Mariette, Pierre Jean et al. (Hg.): *Collection de pieces sur les beaux-arts*. Paris 1881, S. 327. Zit. n.: Reuter 2002, S. 317.

³³⁶ Vgl. Gess 2009, S. 657.

³³⁷ Vgl. Martin 1993, S. 255.

³³⁸ Martin 1993, S. 100 f.

³³⁹ Winckelmann 1986, S. 192. Zit. n. Martin 1993, S. 258.

³⁴⁰ Arndt, Susan: *Hottentotten*. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2011, S. 689.

Frühe Visualisierungen der *Hottentotten* entstanden in einer Zeit, als die Abstammungslehre zunehmend in den Fokus der Wissenschaft geriet und eine Verbindung (*Missing Link*) zwischen Mensch und Tier gesucht wurde. Reiseberichte wie Sebastian Münsters *Cosmographia* von 1628, betonten oft die Ähnlichkeit zwischen den Einwohnern Afrikas und Affen.³⁴¹ Die etwa zeitgleiche Entdeckung von Anthropoiden (schwanzlose Affen wie Schimpansen, Gorillas und Orang-Utans) schürte die Fantasie: Die Ähnlichkeit zwischen den Menschen und schwanzlosen Affen schien wie ein Beleg für die alten Geschichten von der geschlechtlichen Vereinigung zwischen Mensch und Tier.³⁴² Im Versuch eine hierarchische Kette zu bilden, wurden Unterschiede zwischen niederen Menschen und Affen diskutiert:

„Nor is the Disagreement between the basest Individuals of our species and the Ape or Monkey so great, but that, were the latter endowed with the Faculty of Speech, they might perhaps as justly claim the Rank and Dignity of the human Race, as the savage *Hotentot*, or stupid native of Nova Zembla.“³⁴³

Die visuelle Repräsentation der *Hottentottin* war zwar nicht von vornherein als *wild* und *animalisch* angelegt³⁴⁴, doch im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde das Bild der *monströsen Frau* immer stärker in sie eingeschrieben. Beispielhaft ist dies im Kupferstich „A man and a woman at the Capo of good hope“ von Thomas Herbert aus dem Jahr 1634 zu sehen.³⁴⁵ Er zeigt eine fast vollständig nackte Frau, die neben dem ebenfalls fast nackten Mann als Frau nur durch Brüste sowie Ringe an Armen und Beinen zu erkennen ist.³⁴⁶ Die aggressive Gestik und Mimik und das in der Hand tropfende Gedärm charakterisieren sie als primitiv und entstellen sie brutal. Ihr Kind, das sie auf dem Rücken trägt, wird nicht behütet, sondern klammert sich an sie und saugt an der langen, über die Schulter geworfenen Brust. Die in Europa stark tugendhaft besetzte Rolle und Figur der Mutter wird hier in das Gegenteil verkehrt: Der *Hottentottin* scheinen Mutterinstinkte wie Fürsorge und Wärme zu fehlen.³⁴⁷ Die hängenden Brüste etablierten sich seit dem Mittelalter bzw. der frühen Neuzeit als ikonografisches Attribut hexenartiger Kanniballinnen; symbolisch verweisen sie auf den Verfall der Frauen bzw. einen ihnen zugeschriebenen degenerierten Status der Kultur.³⁴⁸

Eine ambivalente Zuspitzung erfährt die Figur der „Hottentottin“ in drei Darstellungen in François Le Vaillants „Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l’intérieur de l’Afrique par le Cap de Bonne-Espérance“ von 1790. LeVaillant visualisierte die zu der Zeit viel diskutierten sogenannten *Hottentottenschürze*. Er erzählt die voyeuristisch aufgeladene Geschichte seines Studiums einer anatomischen Besonderheit, die er als unnatürlich und monströs klassifiziert. Doch die dazugehörige Illustration offenbart zunächst nicht viel³⁴⁹: Sie zeigt eine Frau mit entstellten affenähnlichen Gesichtszügen, die einen langen, mit Fell besetzten Mantel trägt, den sie geöffnet hält, und so den Blick auf ihren nackten Oberkörper offenbart. Ihr Rock ist hinten lang, vorn verhüllen und verweisen gleichermaßen zwei eingesetzte knielange Stoffstücke auf das Zentrum des Interesses: angeblich sollten den Frauen die Labien bis zu den Knien reichen. In der Grafik verschwindet zudem die Hand der abgebildeten Frau im Rock und weckt so die Fantasie der Betrachtenden. Mittels dieser Reduzierung und Fetischisierung der Schwarzen Frau auf ihre Labien wur-

³⁴¹ Vgl. Martin 1993, S. 205 f.

³⁴² Martin 1993, S. 206-208, weist auf den Mythos hin, dass angeblich männliche Affen auf brutale Weise Schwarze Frauen raubten und schwängerten.

³⁴³ Blackmore, Richard/Hughes, John: *The Lay Monastery*. 2. Aufl. London 1714, S. 28. Zit. n. Martin 1993, S. 451, FN 61.

³⁴⁴ Vgl. Martin 1993, S. 222.

³⁴⁵ Thomas Herbert: „A man and a woman at the Capo of good hope“, 1638, Holzschnittillustration in: Herbert, Thomas: *Some Yeares Travels Into Divers Parts of Asia and Afrique*. London 1638, S. 18.

³⁴⁶ Vgl. auch die Holzschnittillustration von Georg Glockenden (nach Hans Bugkmair d. Ä.): „Eingeborene von Guinea und Allago“, 1509, Holzschnittillustration in: Balthasar Springer’s *Journey*, 1509. British Museum, London.

³⁴⁷ Vgl. Ritter, Sabine: Présenter les organes génitaux. Sarah Baartman und die Konstruktion der *Hottentottenvenus*. In: Hund, Wulf D. (Hg.): *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*. Bielefeld 2009, S. 117-163, S. 121. Die Form der Brust galt als tierisches Euter und verwies auf die Nähe zu Tieren und somit einen niedrigen Entwicklungsstatus.

³⁴⁸ Vgl. Stahr, Henrick: *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919-1939*. Hamburg 2004, S. 111.

³⁴⁹ François Le Vaillant: „Afrique du Sud. Portrait d’une indigène du Cap. La Hottentote“, 1790, Kupferstichillustration in: Le Vaillant, François: *Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l’intérieur de l’Afrique par le Cap de Bonne-Espérance*. Bd. 1, Paris 1790, S. 261, online unter : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300104k/f4.planchecontact.pagination>, Stand: 17.11.2012.

de gleichzeitig der Mythos überbordender sexueller Aktivität aufgebaut und bestätigt. Die gedankliche Verknüpfung zu den Geschichten über die sexuelle Vereinigung zwischen Mensch und Tier ist augenscheinlich: Der Fellmantel wirkt wie eine zweite Haut und erinnert an die Körperbehaarung von Affen. Gleichzeitig werden Mantel und der spezifische Rock als voyeuristische Werkzeuge eingesetzt, die den Blick der Betrachtenden magisch anziehen und so Neugier und Fantasie schüren.

In der zweiten Abbildung einer Hottentottin bestätigt LeVaillant zunächst die attraktive, verführerische und erotische Seite der Frau.³⁵⁰ Mit „Narina, jeune Gonaquaise“ zeigt er eine junge Frau mit einem wohlproportionierten, jugendlichen Körper in graziler Pose, die mit offenem, freundlichem Gesicht, den Arm in einladender Gestik, elegant, aufgeschlossen und erotisch wirkt.³⁵¹ Ihr Oberkörper ist nackt, sie trägt Goldketten um Hals und Taille sowie eine etwas kürzere Variante jenes spezifischen Rockes der bereits vorher gezeigten *Hottentottin*. Damit verbindet sich in dieser Darstellung die Schönheit und Attraktivität der jungen Frau mit dem Verweis auf die abnorme, animalische Sexualität.

Diese visualisiert Le Vaillant erst im zweiten Band, in dem er eine *Hottentottin* nackt zeigt.³⁵² Kappe, Fellmantel und Schmuck umrahmen den entkleideten, lässig an einen Felsen gelehnten Körper. Mittels dieser Haltung wird die Frau als exhibitionistisch und promiskuitiv dargestellt, naturalisiert und essentialisiert. Im Zentrum der Inszenierung stehen die Labien, auf die die Schnüre, die zwischen ihren Brüsten herabhängen, zielgenau den Blick der Betrachtenden führen. Generell konstruiert Le Vaillant die „Hottentottin“ als sowohl schön als auch hässlich, attraktiv und abstoßend zugleich. Er charakterisiert sie als primitiv mit abnormer Sexualität, animalisiert sie und kennzeichnet sie als voyeuristisches Objekt.

Als logische Entwicklung solcher Darstellungen „entstand die schillernde Imagination einer *Hottentottenvenus*, die rassistische Herabminderung mit sexistischer Verfügbarmachung verband“³⁵³. Im Begriff der „Hottentottenvenus“ sind Widersprüchlichkeit sowie ein steter Kulturvergleich angelegt: „Hottentotten“ steht, wie oben dargelegt, für Abnormität, Hässlichkeit, Primitivität und Wildheit, Venus impliziert eine auf antiker Tradition beruhende erotische, kultivierte und vor allem schönheitliche Darstellung einer Frau.³⁵⁴ Als Innbegriff einer „Hottentottenvenus“ galt im 19. Jahrhundert Saartje Baartman.³⁵⁵ In visuellen Repräsentationen trat ihr Individualität in der Regel vollkommen hinter den zwei an ihrem Körper verankerten Figurenkonstrukten zurück: der „Hottentottenvenus“ und des „Rassetypus“. Die lebendige Existenz Baartmans diente gleichzeitig als Beleg für die Authentizität der Konstrukte.³⁵⁶

Baartman, vermutlich in Südafrika geboren, trat in einem Militärhospital in Kapstadt als Tänzerin vor Europäern auf. Dort entdeckte sie der Engländer Alexander Dunlop und brachte sie 1810 nach London auf die Bühne.³⁵⁷ In solcherlei Performances zeigte sich eine erste Stufe der Sexualisierung. Nach Augenzeugenberichten sang und tanzte sie für das Publikum auf einer so hohen Bühne, dass dieses „sie in Untersicht begafften und ihr auf Aufforderung des Showmasters ins Gesäß kneifen konnte“³⁵⁸. Doch auch

³⁵⁰ François LeVaillant: „Afrique du Sud. Portrait d'une indigène du Cap. Narina, jeune Gonaquaise“, 1790, Kupferstichillustration in: Le Vaillant, François: Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique par le Cap de Bonne-Espérance. Bd. 1, Paris 1790, S. 367.

³⁵¹ Vgl. Ritter 2009, S. 121. Einerseits ist sie durch ihre partielle Nacktheit als Wilde klassifiziert, doch ihr Körbchen könnte ebenso gut ein Symbol für gärtnerische Tätigkeit sein.

³⁵² François LeVaillant: „Afrique du Sud. Portrait d'une indigène du Cap. Hottentote“, 1790, Kupferstichillustration in: Le Vaillant, François: Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique par le Cap de Bonne-Espérance. Bd. 2, Paris 1790, S. 346. Online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300104k/f4.planchecontact.pagination>. Stand: 09.09.2017.

³⁵³ Ritter 2010, S. 123.

³⁵⁴ Siehe zum Spiel der Begrifflichkeiten: Ritter 2010, S. 31.

³⁵⁵ Die Namensgebung variiert zwischen Saartje, Saartje, Sarah und Saat-Jee. Die Literatur zu Baartman ist sehr groß, siehe zur Einführung z. B. Ritter 2010; Crais, Clifton C./Scully, Pamela: Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography. Princeton 2009. Zur diskursiven Aneignung Baartmans siehe: Brandes, Kerstin: Hottentot Venus. Re-Considering Saartje Baartman. Configurations of the Hottentot Venus in Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art. In: Oldenburg, Helene von/Sick, Andrea (Hg.): Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures. Ausst.-Kat. Thealit Frauen Kultur Labor Bremen. Bremen 2004, S. 40-55.

³⁵⁶ Vgl. zur Problematik der Vermischung der historischen Person mit der sexualisierten *Hottentottenvenus* und der Reproduktion dieser Bedeutung, u. a.: Brandes 2004; Ritter 2009.

³⁵⁷ Vgl. dazu u. a. Ritter 2009, S. 117-163.

³⁵⁸ Ritter 2009, S. 131.

Werbung und Karikaturen sexualisierten Baartman – gleichsam in einer zweiten Stufe: Als „Hottentottenvenus“ sexualisiert und ethnisiert³⁵⁹ imaginierte sie unter anderem Frederick Christian Lewis in einer Aquatinta. Diese diente als werbendes Plakat für eine professionelle, an Kuriositätenkabinette angelehnte Zurschaustellung.³⁶⁰ Lewis visualisierte eine Frau gemäß der ikonografischen Tradition, knapp bekleidet mit einem hautfarbenen Bodysuit, der Nacktheit imitiert, mit Kappe, Fellmantel und langem Stab, der sie als Angehörige eines Hirtenvolkes, einer im Zeitverständnis als primitiv bewerteten Kultur, auswies. Diese Ethnisierung wird durch die Gesichtsbemalung unterstützt. Die qualmende Pfeife deutet Ritter als Attribut „derber Weiber der unteren Klassen“, das der Deklassierung dient und im starken Widerspruch zur Bezeichnung „Venus“ im unter die Figur geschriebenen Bildtitel steht. Im Mittelpunkt der visuellen Repräsentationen steht das Gesäß, das mittels der Profildarstellungen die Differenz der Silhouette zum europäischen Weiblichkeitsideal (über-)betont. Fransen vor ihren Knien greifen die Ikonografie der typischen Bekleidung auf und verweisen auf die sogenannte *Hottentottenschürze*. Dieser sexuelle Mythos wird jedoch zunehmend auf das unverhältnismäßig groß dargestellte Gesäß übertragen, das immer deutlich eine Verweisfunktion einnimmt.³⁶¹

Die erfolgreiche Inszenierung Baartmans in London als „Hottentottenvenus“ führte sie 1813 schließlich nach Paris, wo ihre große Popularität das Interesse von Wissenschaftlern weckte.³⁶² Im März 1815 stand sie im Museum der vergleichenden Anatomie vor Georges Cuvier, Henri de Blainville und Étienne Saint-Hilaire, die weniger an ihrer Performance und mehr an ihrer Anatomie interessiert waren. Der Erzählung nach forderten die Ethnologen sie auf, sich auszuziehen, um sie nackt studieren zu können, doch Baartman verweigerte die vollkommene Entblößung und bedeckte zum Missfallen der Wissenschaftler ihre Scham mit einem Taschentuch.³⁶³ Das hielt jedoch die hauseigenen Künstler Léon de Wailly und Nicolas Huet nicht davon ab, Studien einer komplett nackten Saartje Baartman anzufertigen.³⁶⁴ Allerdings spiegelt sich die Verweigerung Baartmans indirekt in beiden Arbeiten wieder: Bei De Wailly ist die Scham, die Zone wissenschaftlicher Faszination, fast kahl. Wie um davon abzulenken überzeichnete er die Brust der Figur, die halb so groß wie das Gesicht ist, sowie die Hüften, die breiter sind als die Schultern. Auch Huet verschob die sexuelle Leerstelle – jedoch mit der Überbetonung des Gesäßes, das insbesondere in der Profildarstellungen deutlich wird, wählte er das Körperteil, das sich stärker in der Ikonografie Schwarzer Frauen durchsetzte.³⁶⁵ Die beiden Arbeiten bestätigen in ihren Konstruktionen die Sexualisierung, Naturverbundenheit und Bestialisierung Baartmans. Zudem belegen Untersuchung und Vermessung des nackten Körpers durch Cuvier und Kollegen die Wahrnehmung Baartmans als *Rassentypus*. Dies zeigt sich deutlich in der Reproduktion der Abbildungen, unter anderem in Étienne Geoffroy Saint-Hilaires und Frédéric Georges Cuviers „Histoire Naturelle des Mammifères“, die mit der Bezeichnung „Femme de race Bochimann“ unterschrieben ist.³⁶⁶

In den Darstellungen von Saartje Baartman verdichten sich so stereotype Zuschreibungen an Schwarze Frauen mit bestimmten Ikonografien und Darstellungsstrategien. Die Repräsentationen spiegeln eine Deformierung der Figur der *Hottentottin* sowie eine Zergliederung in Partialobjekte wider: Der Mythos

³⁵⁹ *Ethnisiert* wird in dieser Arbeit im Sinne einer fremdheitserzeugenden Markierung verwendet, die eine hegemoniale Differenz produziert. Die bezeichneten Personen zu einem zumeist relativ unbestimmten Anderen stilisiert und homogenisierend bezüglich eines Kollektivkörpers wirkt. Vgl. Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje: *Ethnie*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 124-126.

³⁶⁰ Frederick Christian Lewis: „Sartjee, the Hottentot Venus“, 1810, Aquatinta, 361x223 cm. British Museum, London. Häufig vervielfältigt. Vgl. weiterführend: Ritter 2009, S. 127 f.

³⁶¹ Vgl. in diesem Sinne eine Karikatur, die Baartman einen kleinen Amor auf das Gesäß setzte, der mit dem Pfeil aus dem Bild auf die Betrachter zielt. Charles Williams: „Love and Beauty – Saartje the Hottentot Venus“, 1822, Kupferstich, koloriert, 288x218 mm. British Museum London.

³⁶² Vgl. zur Selbstbestimmung von Baartman: Ritter 2009, bes. S. 124-126.

³⁶³ Vgl. Ritter 2009, S. 135.

³⁶⁴ Léon de Wailly: „Frontalansicht von Saartje Baartman“, 1815, Öl auf Leinwand, 48,3x33,5 cm. Musée National d'Histoire Naturelle, Paris. Online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300295r/f41.item>. Stand: 09.09.2017.

³⁶⁵ Nicolas Huet Le Jeune: „Hottentotten-Venus“, Profilsansicht von Saartje Baartman, 1815, Aquarell, 44x30,7 cm. Musée National d'Histoire Naturelle, Paris, abgebildet in: Willis/Williams 2002, S. 62, Nr. 47.

³⁶⁶ Vgl. Cuvier, Frédéric Georges/Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne: Histoire Naturelle des Mammifères; Paris 1824.

der „Hottentottenschürze“ nährte die Fetischisierung im Sinne Stuart Halls, indem das sexualisierte Begehren auf die überdimensionierten Labien sowie das ausgestellte Gesäß projiziert wurden. Unter dem wachsenden Einfluss der Humanwissenschaften und der wissenschaftlichen Klassifizierung ethnischer Gruppen wurde der Körper als pathologisch gebrandmarkt, obige Elemente als Zeichen von Primitivität der ethnisierten wilden Frau gedeutet. Oftmals wirkt die Überzeichnung lächerlich und komisch, ein Mittel um Distanz zum Dargestellten zu schaffen und in der Abwertung des Anderen Ängste und Begierde herunterzuspielen.³⁶⁷ Fetischisiert und überzeichnet kommen in den Repräsentationen zudem voyeuristische Elemente zum Tragen: Baartman wird als eine Frau dargestellt, die sich und ihren Körper darbietet; im Ver- und Bedecken wird auf bestimmte Körperpartien aufmerksam gemacht und gleichzeitig die Fantasie angeregt. Die so ausgelösten Begierden scheinen eine Reihe von Grenzüberschreitungen nach sich gezogen zu haben: Erst tanzte Baartman für ein Publikum in Kapstadt, das später in London die Distanz überwinden und Baartmans Körper berühren durfte. In Paris musste sie sich vor Frédéric Georges Cuvier entblößen und vermessen lassen, und wurde schließlich nach ihrem Tod ohne ihr Einverständnis obduziert und in Einzelteilen ausgestellt.³⁶⁸ Die Begierden, die im Umgang mit Baartmans Körper deutlich werden, bezeichnet Sabine Ritter als *cupidonorm*.³⁶⁹ Sie versteht darunter ein oft verhohlenes, herrschenden Normen entsprechendes Begehren, das auf sexualisierte, rassifizierte oder deklassierte Körper gerichtet ist. Bei der *cupidonormen Hottentottenvenus* handelt es sich um eine Anti-Venus, eine gefährliche, abnorme, pathologisierte und hässliche Venus, deren Körper dennoch mit Begehren verknüpft ist. Im intersektionellen, anthropologischen, medizinischen und ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts wurde Baartman zur Schlüsselfigur; ihre Darstellung schwankte zwischen der klassischen Apotheose des Weiblichen, einer aufregenden Fremdheit, sexualisierter Bedrohlichkeit und dem weiblichen Prototyp der „schwarzen Rasse“.³⁷⁰ Die an Baartman vorgenommenen Konstruktionen und Einschreibungen besaßen eine derart starke Wirkmacht, dass sie bis ins 20. Jahrhundert fortwirken.

Figurationen der Dienenden

Ebenfalls mit langer Tradition erweist sich die Repräsentation Schwarzer Frauen als Bedienstete und ist extrem häufig. Grund dafür mag sein, dass sehr viele Schwarze Menschen lange Zeit im europäischen Gebiet als sozial niedrig betrachtet wurden. Sie arbeiteten als Bedienstete (mehr oder weniger freiwillig) als Musizierende, einige konnten ein Handwerk lernen. Nur wenigen war es nach Recherchen von Peter Martin im deutschen Raum möglich, sich selbständig zu machen.³⁷¹

Bereits im 12. Jahrhundert setzte die Nachfrage nach Schwarzen SklavInnen und Bediensteten an europäischen Höfen ein, etablierte sich im 14. Jahrhundert zunächst in Italien mit dem Vorbild des Hofes von Friedrich II. von Aragonien und breitete sich analog mit dem Wachstum des Sklavenhandels bis ins 16. Jahrhundert auch in Mittel- und Nordeuropa aus.³⁷² Bis ins 19. Jahrhundert kann dieses Bestreben z. B. bei Fürst Hermann von Pückler-Muskau beobachtet werden, der auf einem Sklavenmarkt 1837 in Kairo die Sklavin Mahbuba erwarb und als Geliebte mit auf Reisen und schließlich mit nach Deutschland nahm.³⁷³ Doch nicht nur der Adel förderte die Verschleppung und Migration von Schwarzen nach Euro-

³⁶⁷ Vgl. weiterführend Zeller 2010, S. 91. Carroll, Noel: Ethnicity, Race, and Monstrosity: The Rhetorics of Horror and Humor. In: Zeglin Brand, Peggy (Hg.): Beauty Matters. Bloomington 2000, S. 37-56; Deloria, Philip Joseph: Indians in Unexpected Places. Lawrence, Kan. 2004.

³⁶⁸ Vgl. zur kritischen Auseinandersetzung mit Baartman im 20. Jahrhundert: Ritter 2010, S. 125-246.

³⁶⁹ Vgl. Ritter 2009, S. 123.

³⁷⁰ Vgl. u. a. Ritter 2009, S. 127; Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Friedrich, Annegret/Hachnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 132-181, S. 144 f.

³⁷¹ Vgl. Martin 1993, S. 138, 170 f. Vgl. auch: Firla 2001, S. 71; Firla 2004, S. 18.

³⁷² Vgl. Martin 1993, S. 26, 43, 47ff., 115ff. Bitterli, Urs: Die Entdeckung des schwarzen Afrikaners: Versuch einer Geistesgeschichte der europäisch-afrikanischen Beziehungen an der Guineaküste im 17. und 18. Jahrhundert. Zürich 1970, S. 92-94. Firla 2001, S. 38.

³⁷³ Von ihr gibt es auch ein Porträt eines anonymen Malers: „Mahbuba“, um 1840, Schloß Branitz, Orientzimmer. Online verfügbar unter: http://www.pueckler-museum.de/index.php?option=com_content&view=article&id=27&Itemid=37&lang=de,

pa, auch Kreuzfahrer, Handelsleute und andere Reisende brachten immer wieder mit Gewalt Schwarze als Mitbringsel von ihren Reisen mit in ihr Heimatland.³⁷⁴

Der Besitz Schwarzen Dienstpersonals war immer wieder Ausdruck einer elitär-sozialen Praxis, mit der Reichtum, Macht und Teilhabe an der europäischen Expansion und den geopolitischen Veränderungen demonstriert wurde.³⁷⁵ Dies spiegelt sich auch in den zeitgleich entstandenen Bildwerken, die Schwarze Dienstmädchen vorwiegend in Historienbildern und Porträts zeigen.³⁷⁶ Diese visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen unterliegen dabei ebenso exotistischen Einschreibungen und enthalten ambivalente und kippende Charakterisierungen. Die eingeschriebene Exotik erscheint als Hauptgrund für ihre Objektifizierung als Schmuck und Statussymbol. Für die sozial-hierarchischen Positionierung spielt in diesem Bildsujet der Hautfarbenkontrast eine wichtige Rolle. Dieser wurde regelrecht als Stilmittel eingesetzt und mit spezifischen Funktionen aufgeladen.

Deutlich wird dies im Bildsujet der weißen Herrin und des Schwarzen Dienstmädchens, das auf Andrea Mantegna zurückgeht. Am Hof der Isabella d'Este in Mantua interpretierte er das Judith-Thema neu und fügte der biblischen Figur ein Schwarzes Dienstmädchen bei.³⁷⁷ Mantegna charakterisiert das Dienstmädchen als Schwarz, indem er Nase, Lippen und Haare typisiert gestaltet und ihr einen großen Ohrring verleiht. Die Hautfarbe wird, den grafischen Konventionen der Renaissance entsprechend, in dem *chiaroscuro* nicht visualisiert.³⁷⁸ Auf einen differenten kulturellen Kontext verweist jedoch die Kopfbedeckung, die orientalistischen ähnelt – ein Umstand, der sich aus dem damaligen Kontakt mit dem muslimisch geprägten Nordafrika erklärt.³⁷⁹ Der Anlass für die innovative Beiordnung eines Schwarzen Dienstmädchens zu der Judith-Figur ist nach Paul Kaplan vermutlich in dem in der biblischen Textstelle verwendeten Begriff *abra* zu suchen, was als Sklavin oder Dienerin übersetzt werden kann. Möglicherweise brachte das Mantegna mit der zunehmenden Versklavung durch Europäer und dem wachsenden Interesse – auch von Isabella d'Este – an Schwarzen Dienstboten zusammen.³⁸⁰ Die Wahl des Judith-Motivs entsprach zudem dem Bedürfnis der Fürstin, sich selbst als schöne und tapfere Heldin darzustellen und so Stärke gegenüber ihren Feinden zu symbolisieren.³⁸¹ Die Präsenz eines Schwarzen Dienstmädchens verweist so auf die geopolitische Stärke der Isabella d'Este und ihre Modernität. Die nachhaltige Wirkung von Mantegnas Interpretation zeigt sich in den zahlreichen Adaptionen vieler Künstler³⁸², aber auch darin, dass Herrscherinnen in der Nachfolge der d'Este, wie z. B. Eleonora von Toledo und Bianca Cappello, das Judith-Thema als Emblem weiblicher Stärke einsetzten.³⁸³

Stand: 18.09.2012. Weiterführend zu Machbuba und Fürst Pückler-Muskau: Martin 1993, S. 144, sowie: Kleßmann, Eckart: Fürst Pückler und Machbuba. Berlin 1998. Probst, Ernst: Machbuba. Die Sklavin und der Fürst. München 2010.

³⁷⁴ Vgl. Ayim-Opitz 2006, S. 25. Ki-Zerbo: Die Geschichte Schwarz-Afrikas. Wuppertal 1979, S. 219. Jenseits dieser Verdinglichung von Schwarzen gab es auch unabhängige afrikanische Reisende, Gelehrte und Gäste an europäischen Höfen sowie solche, die bezgl. Handelsbeziehungen nach Europa kamen. Vgl. Kron 1996, S. 21.

³⁷⁵ Vgl. Kaplan, Paul H. D.: Isabella d'Este and Black African Women. In: Earle, T. F. /Lowe, K. J. P. (Hg.): Black Africans in Renaissance Europe. Cambridge, UK 2005, S. 125-154. Martin 1993, S. 43. Gisela Schäffer 2007, S. 18, nennt als möglichen Grund auch sexuelles Interesse.

³⁷⁶ Vgl. Wolf, Katja: *Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr*. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei. In: Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 19-36, S. 19.

³⁷⁷ Andrea Mantegna: „Judith mit dem Kopf von Holofernes“, 1491/9,2, Federzeichnung, 390x258 mm. Uffizien, Florenz. Online unter: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/autori:@526f87108a36c410ec8034b1>. Stand. 09.09.2017. Vgl. Kaplan 2005.

³⁷⁸ Ebd., S. 137.

³⁷⁹ Vgl. zu diesem Aspekt auch andere Judith-Zeichnungen Mantegnas, abgebildet in Kaplan 2005.

³⁸⁰ Vgl. Kaplan 2005, S. 134. Vgl. Kaplan, Paul H. D.: Titian's *Laura Dianti* and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture. In: *Antichità viva: rassegna d'arte*. Bd. 21, 1982, S. 11-18, S. 14

³⁸¹ Bereits in Venedig und Florenz hatte sich dies Motiv im staatspolitischen Kontext als Sinnbild der Überwindung feindlicher Übermacht etabliert. Vgl. Kaplan 2005, S. 132 ff.

³⁸² Siehe z. B. Santa Peranda: Giulia d'Este, 1609, Öl auf Leinwand, 219x152 cm, Mantua Palazzo Ducale. Vgl. weiterführend: Kaplan 2005, S. 141 ff.

³⁸³ Vgl. Kaplan 2005, S. 136.

Wie stark die repräsentative und werbewirksame Bedeutung von Schwarzen Bediensteten eingeschätzt wurde, zeigt sich auch darin, dass sie teilweise mit auf Reisen genommen wurden.³⁸⁴ Zeugnis davon gibt unter anderem Albrecht Dürers Zeichnung der „Mohrin Katharina“, angefertigt 1521 in Antwerpen.³⁸⁵ Wahrscheinlich handelt es sich um eine Bedienstete des portugiesischen Handelsvertreters João Brandano.³⁸⁶ Die junge Frau wird in einem formatfüllenden Brustbild *en face* präsentiert, das detailliert ihre Gesichtszüge und ihren ruhigen, gedankenverlorenen Blick einfängt und sie in orientalisierter Kleidung mit Turban zeigt.³⁸⁷ „The painter had no thought of representing a saint or a queen. He looked: and it was enough to leave us this warmly human work of art.“³⁸⁸ Durch Namensgebung und im Stil individualisiert zeigt Dürer eine der seltenen frühen porträthaften Einzeldarstellungen Schwarzer Frauen in der europäischen Kunsttradition, die nicht direkt in bestimmten Zusammenhängen funktionalisiert wurden. Mit der augenscheinlichen Porträtwürdigkeit markiert dies Bildnis einen Bruch in der zumeist konventionalisierten Bildnistradition.

Die Anfertigung von Porträts Schwarzer Menschen fand in der Regel jedoch entindividualisiert und typisiert mit genrehaften Charakter statt. In Porträts von AristokratInnen seit Beginn des 16. Jahrhunderts wurden diese sogenannten *Mohrenpagen* zur repräsentativen Inszenierung beigelegt, ein Zeichen, das zugleich die wachsende Präsenz Schwarzer Kinder an europäischen Höfen widerspiegelt.³⁸⁹ Vorwiegend adelige Damen ließen sich insbesondere mit Schwarzen Jungen in Pagenuniform abbilden, seltener waren den Adeligen junge Schwarze Mädchen beigelegt und noch seltener finden sich adelige Herren oder gar Doppelporäts oder Familien mit *Mohrenpagen*.³⁹⁰ Die meisten Bildnisse entstanden zwischen 1650 und 1750 in Frankreich, England, Holland und Deutschland. Häufig sind die Schwarzen in orientalisierender Kleidung dargestellt, die eigentliche Herkunft wird negiert. Katja Wolf weist darauf hin, dass die repräsentative Funktion von *Mohrenpagen* nicht nur geopolitischer Natur war, sondern auch im Hautfarbenkontrast lag.³⁹¹ Über diesen wurde die helle – *weiße* – Haut nobilitiert und oftmals noch eine sexualisierende Komponente integriert.

Als eine Sonderform müssen Porträts betrachtet werden, die weiße Kinder mit Schwarzen Dienstmädchen zeigen, wie sie im 19. Jahrhundert zu finden sind. Diese liefern visuell Zeugnis, dass der Besitz Schwarzer Dienstmädchen im Laufe der Kolonialisierung nicht mehr nur dem Adel vorbehalten war, sondern auch zur gesellschaftlichen Mode avancierte. Schwarze Frauen wurden als Haus- und Kindermädchen beschäftigt und angestellt. Niels Peter Holbech zeigt in „Little Marie and Neky“ ebenso wie Jean Coustou in „Jeune négresse tenant un enfant“ unbekannte Schwarze Frauen.³⁹² In beiden Bildern rücken die weißen Kinder in den Bildmittelpunkt, vor dem Hintergrund der Schwarzen Frau, die als Kontrastfolie zu dienen scheint.

³⁸⁴ Vgl. Martin 1993, S. 44.

³⁸⁵ Albrecht Dürer: „Mohrin Katharina“, 1521, Silberstift auf Papier, 20x14 cm. Florenz, Uffizien.

³⁸⁶ Im 16. Jahrhundert waren in Antwerpen, bedingt durch die Handelsbeziehungen mit Portugal und Spanien, in Nordeuropa die meisten Schwarzen präsent, Schäffer 2007, S. 19.

³⁸⁷ Ebenso trägt auch die „Weiße Mohrin“, bzw. auch „Afrikanische Frau“ genannte Figur Rembrandts (ca. 1630, Radierung, 97x78 mm, British Museum, London) orientalischen Kopfschmuck. Bei dem Stich handelt es sich nach Ansicht Elmer Kolfins um eine Tronie, d. h. eine Büstenstudie eines Menschen, die nicht als Individualporträt fungiert, sondern einen Typus zeigt, und die oft in exotischer Mode gekleidet war. Kolfin vermutet, dass Rembrandt die Frau in einer unspezifischen Rolle à l'antique imaginierte; vgl. Kolfin 2010, S. 274, S. 378 FN 20. Siehe weiterführend zu Tronies z. B.: Hirschfelder, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.

³⁸⁸ Devisse, Jean/Mollat, Michel: The African Transposed. In: Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World. Überarbeitete Neuauflage Cambridge, Mass. 2010, S. 185-280, S. 279.

³⁸⁹ Vgl. Tizian: „Ritratto di Laura de'Dianti“, 1523, Öl auf Holz, 118x93 cm. Kisters Collection, Kreuzlingen, Schweiz..

³⁹⁰ Vgl. Wolf 2004, S. 20.

³⁹¹ Vgl. Wolf 2004, S. 29-31.

³⁹² Niels Peter Holbech: „Lille Marie på Nekys arm“, 1838, Öl auf Leinwand, 118,5x95 cm. National Museum Denmark, Kopenhagen. Jean Coustou: „Jeune négresse tenant un enfant“, o. J., Öl auf Leinwand, Größenangabe nicht verfügbar. Musée Fabre, Montpellier. Vgl. zum künstlerischen Studium von Hausangestellten Dabydeen, David, Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art. Mundelstrup 1985; Wood, Marcus: Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America 1780-1865. Manchester 2000; Marsh, Jan (Hg.): Black Victorians: Black People in British Art 1800-1900. Ausst.-Kat. Art Gallery Manchester und Museum and Art Gallery Birmingham. Aldershot 2005.

Umgekehrt, eine Schwarze Frau im Vordergrund aber dafür ein wichtiges Ereignis der christlichen Heilsgeschichte im Hintergrund birgt das Historienbild von Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. „La mulata“, auch „La cocinera“ oder „Escena de cocina“ genannt, mutet zunächst als Genreszene an, in der ein Schwarzes Dienstmädchen im Hüftstück bei der Küchenarbeit hinter einem die ganze Front einnehmenden Tisch gezeigt wird.³⁹³ Doch eine Bildreinigung offenbarte links im Hintergrund die Szene des Emmausmahls.³⁹⁴ So wird die Deutung in den Kontext von Missionierung gesetzt. Bemerkenswert ist der realistische Ansatz der Repräsentation des Dienstmädchens, das aktiv bei der Arbeit im Vordergrund steht und in typischer Bekleidung und Kopfbedeckung Schwarzer Hausmädchen in der Zeit gezeigt wird. Hier dient das Schwarze Dienstmädchen als Blickfang, der zur historischen Szenerie überleitet, ein Umstand, der gleichzeitig einen inhaltlichen Deutungsrahmen vorgibt.

Weit häufiger besteht die Assistenzfunktion Schwarzer Dienstmädchen in Historienbildern als Hautfarben-Kontrast zu weißen Hauptprotagonistinnen. Oft sind die Schwarzen Dienerinnen als Vertraute dargestellt und stehen hinter oder neben der weißen Frau. Mal erscheinen sie schönheitlich als zweite, nun aber *Schwarze Venus*³⁹⁵, mal sind sie neutral und unspezifisch und mal hässlich und alt dargestellt. Diese Konstellation einer weißen Frau mit einem Schwarzen Dienstmädchen ist als Fortführung des Judith-Themas zu betrachten und findet sich besonders häufig in Visualisierungen der *Bathseba*³⁹⁶, aber auch der *Diana*³⁹⁷ oder *Salome*³⁹⁸. Es handelt sich also in Geschichten, in denen Sexualität eine wichtige Komponente spielt. Die Inszenierung der Schwarzen Frau, manchmal regelrecht als Schatten der weißen visualisiert, legt dabei eine Bedeutungsübertragung nahe. So kann die sich im 16. Jahrhundert allmählich verbreitende Auffassung, Schwarze Frauen seien verführerisch, aber auch sexuell gierig und abnorm, auf die dunkle Seite der weißen Frau verweisen.

Die Wirkungsmacht der Verknüpfung von Aneignung und Erotik bzw. sexueller Aufladung offenbart sich in der Malerei der Orientalisten. Linda Nochlin verwies als eine der ersten in ihrem bedeutsamen Aufsatz „The Imaginary Orient“ auf den Zusammenhang des Orientalismus mit der europäischen kolonialen Expansion. Die Aneignung des fremden Raumes erfolge über die phantastische Konstruktion eines imaginären Ortes, in dem die Fantasie der Verfügbarkeit weiblicher Körper ein typisches Thema sei.³⁹⁹ Die pseudo-realistische, naturalistische Malweise täusche Authentizität vor, was zur Mystifikation eines imaginären Orients beitrug.⁴⁰⁰ Insbesondere in Harems- und Badeszenen, also an Orten tabuisierter Wünsche, positionierten europäische Kunstschaaffende Schwarze Dienstmädchen und exotisierten darüber den Orient in besonderem Maße. Die Gegenüberstellung weißer und Schwarzer Frauen erfolgte auf sozialer Ebene, in der Körperdarstellung und in den den Frauen zugeschriebenen Eigenschaften.⁴⁰¹ Die Orientalisten setzten nach Ansicht Lynne Thorntons den Hautfarbenkontrast sowohl aus rein ästhetischen Gründen als auch als Marker sozialer und historischer Dimensionen ein.⁴⁰² Die Hautfarbendifferenz spiegelte vielmehr die soziale Struktur, die die Europäer Menschen unterschiedlicher Ethnien und Hautfarben zu-

³⁹³ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: „La mulata“/„La cocinera“/„Escena de Cocina“, 1617/18, Öl auf Leinwand, 55x118 cm, National Gallery Ireland, Dublin. Siehe auch die zweite Version des Bildes, datiert zwischen 1618/20, Öl auf Leinwand, 55,9x104,2 cm. Art Institute Chicago.

³⁹⁴ Vgl. Stoichita, Victor: *The Image of the Black in Spanish Art: Sixteenth and Seventeenth Centuries*. In: Bindman, David/Dalton, Karen C. C./Gates, Henry Louis (Hg.): *The Image of the Black in Western Art. Bd. 3: From the Age of Discovery to the Age of Abolition. Teil 1: Artists of the Renaissance and Baroque*. Überarbeitete Neuauflage Cambridge, Mass. 2010, S. 191-234, S. 203 f.

³⁹⁵ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 25 f., die diese Gedankengänge anhand Peter Paul Rubens' „Venus vor dem Spiegel“ (um 1613/14, Öl auf Holz, 124x98 cm, Sammlung Fürst von Liechtenstein) entwickelt.

³⁹⁶ Vgl. Corneliz van Harlem: „Het toilet van Bathseba“, 1594, Öl auf Leinwand, 77,5x64 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

³⁹⁷ Vgl. Tizian: „Diana und Actaeon“, 1556-59, Öl auf Leinwand, 184,5x202,2 cm. Edinburgh National Gallery of Scotland.

³⁹⁸ Franz von Stuck: „Salome“, 1906, Öl auf Leinwand, 115,5x62,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus.

³⁹⁹ Vgl. Nochlin 1994b, S. 43.

⁴⁰⁰ Vgl. u. a. Nochlin 1994b, S. 37, 41 f.

⁴⁰¹ Allerdings war die Hierarchie in einem realen Harem jedoch keineswegs von Hautfarben abhängig, wie Carla Coco und Susanne Friedrichsen bemerken, sondern von Geschicklichkeit und Schönheit der Frauen. Vgl. Coco, Carla/Friedrichsen, Susanne: *Harem. Sinnbild orientalischer Erotik*. München 2002.

⁴⁰² Thornton, Lynne: *Frauenbilder. Zur Malerei der Orientalisten*. In: Budde, Hendrik/Sievernich, Gereon (Hg.): *Europa und der Orient, 800-1900. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Gütersloh 1989*, S. 342-346, S. 348.

schrieben, und bediente gleichzeitig Fantasien und Vorurteile. In den Gemälden der Orientalisten suggerieren – neben den Unterschiedlichkeiten – Positionierungen und Tätigkeiten kompositorisch auch einen Bezug zwischen den Frauen sowie inhaltliche Bedeutungsübertragung. Lorraine O’Grady bringt es auf den Punkt:

„The female body in the West is not a unitary sign. Rather, like a coin, it has an obverse and a reverse: on the one side, it is white; on the other, non-white or, prototypically, black. The two bodies cannot be separated, nor can one body be understood in isolation from the other in the West’s metaphoric construction of woman. White is what woman is; not-white (and the stereotypes not-white gathers in) is what she had better not be. Even in an allegedly postmodern era, the not-white woman as well as the not-white man are symbolically and even theoretically excluded from sexual difference. Their function continues to be, by their *chiaroscuro*, to cast the difference of white men and white women into sharper relief.“⁴⁰³

Zwei Bildnistypen prägen die Repräsentation Schwarzer Frauen in orientalistischen Darstellungen: Bilder einer liegenden weißen Odaliske mit beigegestellten Dienstmädchen wie z. B. in Léon Benounvilles „Esther mit Odalisque“⁴⁰⁴, und Bilder, in denen die Schwarze Frau der weißen bei der Körperpflege oder beim Ankleiden hilft – ein Rückgriff auf die Bathseba-Ikonografie, wie z. B. in Jean-Léon Gérômes „Bain turc“.⁴⁰⁵ In den detailliert dargestellten Badarchitekturen orientalistischer Paläste steht die intime/private Begegnung zweier gegensätzlich aufeinander bezogener Frauen im Mittelpunkt. Die Frauen sind so positioniert, dass die Körper den Betrachtenden schön und elegant vor Augen geführt werden. Thornton bemerkt pointiert: „Orientalisten empfanden offensichtlich Freude, schöne und nackte Körper zu malen, sie dem lüsternen Blick eines Betrachters auszuliefern“.⁴⁰⁶ Dies wird vor allem mittels der zurückgelehnten lagernden Haltungen ermöglicht. Die nackte weiße Venus liegt oder sitzt üblicherweise im Zentrum; die Schwarze Frau ist in der Regel bekleidet, hat oft ein verrutschtes Oberteil, tiefes Dekolleté oder einen nackten Oberkörper, trägt ein Kopftuch und führt eine dienende Tätigkeit aus. Eine helle, perlenfarbene Haut – ein Schönheitsideal der Zeit – und eine sinnliche, passive Körperhaltung der weißen Frau werden der glänzenden, dunklen Farbigkeit des Inkarnats und einem muskulösen, starken und aktiven Körper der Schwarzen Frau gegenübergestellt.⁴⁰⁷

Solch ein Sujet beflügelte die Fantasie der Betrachtenden: Sinnlichkeit, Erotik und Sexualisierung wurden durch die Integration eines Sultans in solcherlei Szenerie zugespitzt, für den die weiße Frau vorbereitet zu werden schien, wie dies z. B. Ernest Normand in „The Bitter draught of slavery“ zeigt.⁴⁰⁸ Zudem konnte in die intime Szenerie auch homosexuelle Erotik hineingedacht werden, da mit der Darstellung Schwarzer Weiblichkeit Konnotationen überbordender und abnormer Sexualität integriert wurden, die mittels Reiseberichte wie auch wissenschaftlicher Abhandlungen immer wieder bestätigt wurden.⁴⁰⁹ Der pornografische Aspekt einer solchen Gegenüberstellung wird beispielhaft in einer Boudoir-Fotografie von Jacques-Antoine-Félix Moulin deutlich, der Mitte des 19. Jahrhunderts als einer der Ersten Aktfotografien machte.⁴¹⁰

⁴⁰³ O’Grady, Lorraine: *Olympia’s Maid*. Reclaiming Black Female Subjectivity. In: Jones, Amelia (Hg.): *The Feminism and Visual Culture Reader*. London 2003, S. 174-187, S. 174.

⁴⁰⁴ Beispielsweise Léon Benounville: „Esther mit Odalisque“, 1842, Öl auf Leinwand, 124x162 cm. Musée des Beaux-Arts, Pau. Vgl. Weiterführend Thornton 1989, S. 345

⁴⁰⁵ Beispielsweise Jean-Léon Gérôme: *Bain turc* / „Bain maure“, ca. 1870, Öl auf Leinwand, 57x89 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

⁴⁰⁶ Thornton 1989, S. 343.

⁴⁰⁷ Manchmal wird der schönen Weißen auch eine alte oder hässliche Schwarze Frau gegenübergestellt; siehe z. B. Théodore Chasseriau: „Un bain au serail“, ca. 1849, Öl auf Leinwand, 80x32 cm. Louvre, Paris.

⁴⁰⁸ Ernest Normand: „The Bitter draught of slavery“, 1885, Öl auf Leinwand, 136,5x197 cm. Bradford Art Galleries and Museums, West Yorkshire, UK.

⁴⁰⁹ Vgl. Nochlin 1994b, S. 49. Vgl. zur Homoerotik: Rosenthal, Donald A.: *Orientalism. The Near East in French painting, 1800-1880*. Ausst.-Kat. Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Neuberger Museum State University of New York. Rochester 1982., S. 98. Mit dieser Thematik setzt sich u. a. Margaret Bowland in ihrer „Olympia“-Serie zwischen 2004 und 2007 auseinander.

⁴¹⁰ Jacques-Antoine-Félix Moulin: ohne Titel, 1850er, Fotografie, o. w. A. Cliché Bibliothèque nationale de France. Ders. „A Moorish Woman with her Maid“, 1856, Fotografie, ohne weitere Angaben. Paul Getty Museum, Los Angeles. Vgl. McCauley,

Die visuelle wie auch sexuelle Verfügbarkeit von Frauen, egal welcher Hautfarbe, ist Thema dieser Bilder und wird durch den voyeuristischen Blick in die privaten Gemächer noch verstärkt. Die visualisierten Frauen scheinen in ihrer Freizügigkeit und ihrem Gegenbild zur sittlich-moralischen Vorstellung weißer europäischer Frauen Prostituierten ähnlich. Diese Vermischung zwischen Dienstmädchen und Liebedienerin ist naheliegend, zumal die Erwerbsmöglichkeiten für Frauen lange Zeit sehr beschränkt waren⁴¹¹. Die Anzahl an Prostituierten vergrößerte sich im Kontext ökonomischer und sozialer Veränderungen angesichts der einsetzenden Industrialisierung und dem damit einhergehenden Verlust traditioneller Schranken und Sicherheiten massiv. Und so vermischten sich die Berufszweige von Prostitution und Diensttätigkeit oftmals, wie Alain Cobin herausstellt: Nicht selten verfügte der Hausherr in jeder Beziehung über die rechtlosen Hausangestellten, denen ein fragwürdiger Ruf anhaftete; so verwundert es nicht, dass etwa 50 Prozent der Prostituierten zuvor Dienstmädchen gewesen seien.⁴¹² Bereits in der Historie bemerkte Peter Martin, dass sich immer wieder Berichte über Schwarze Frauen finden, die als Prostituierte arbeiteten.⁴¹³

Dieser Zusammenhang wird auch in einem der umstrittensten Gemälde des 19. Jahrhunderts, Edouard Manets „Olympia“, thematisiert. (Abb. 2) Manet greift das orientalistische Bildschema der weißen *Liegenden Venus* mit Schwarzem Dienstmädchen auf und spielt auf die Freuden des Harems an. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast der Raumausstattung, der sich in und auf den Körpern der beiden Frauen fort schreibt, hatte sich im Paris dieser Jahre zu einem modischen Effekt entwickelt, den bevorzugt Prostituierte einsetzten: Siegfried Kracauer berichtet, dass „um die Weiße ihrer Haut deutlich hervortreten zu lassen, eine der bekannteren Kokotten Betttücher aus schwarzem Satin benutze“⁴¹⁴. Die sexuelle Aufladung des Körpers einer Schwarzen Frau und die Übertragung von Eigenschaften Schwarzer auf weiße Frauen formulierte auch Charles Baudelaire in einigen Gedichten seiner Sammlung „Fleurs du mal“, auf die sich Manet augenscheinlich mit der Konstruktion von „Olympia“ bezogen hat.⁴¹⁵ In diesem Sinne pointiert Bernheimer:

„Das schwarze Dienstmädchen ist nicht einfach [...] eine farbige Ergänzung zu Olympias Blässe, sondern vielmehr ein Sinnbild der abgründigen, bedrohlichen, anormalen Sexualität, die unter Olympias Hand lau-
ert.“⁴¹⁶

Die Wirkmächtigkeit von „Olympia“ zeigt sich darin, dass dies Sujet bis heute adaptiert wird – und zwar sowohl in der Kunst, der Werbung, in satirischer Aneignung, als auch als Reflektion von Hautfarben und hierarchischen Positionen in aktuellen politischen und auch postkolonialen Debatten. Insbesondere für die Repräsentation Schwarzer Frauen erweist sich „Olympia“ als nachhaltig wirksam, wie später noch zu sehen sein wird.

Seit dem Mittelalter bis Mitte des 19. Jahrhundert nahm die Präsenz Schwarzer Menschen in Europa und so auch im Gebiet des heutigen Deutschlands deutlich zu. Im Zuge dessen reflektierten auch visuelle Medien verstärkt Schwarze Menschen, ihre Position in der Gesellschaft sowie die in sie vorgenommenen

Elizabeth Anne: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven 1994, S. 391. Siehe weiterführend: Willis/Williams 2002, S. 38.

⁴¹¹ Vgl. Mey, Dorothea: *Die Liebe und das Geld. Zum Mythos und zur Lebenswirklichkeit von Hausfrauen und Kurtisanen in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich*. Weinheim 1987, S. 76.

⁴¹² Vgl. Corbin, Alain: *Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1993, S. 79 f. Linda Nochlin sieht darin einen Zusammenhang zu typisch orientalischen Szenen wie z. B. Sklavenmärkten: Die Motivation für solcherlei Darstellung entspringe weniger ethnografischem Interesse, als vielmehr der Befriedigung eines moralischen Voyeurismus. Vgl. Nochlin 1994b, S. 44.

⁴¹³ Martin berichtet die tragische Geschichte einer Afrikanerin, die 1709 in Hamburgs Bordell in der Neuen Straße kam. Es offenbart sich darin eine orientalisierende, romantisierende Auffassung, die letztlich der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Deutlich wird auch das Elend, dem Schwarze Frauen zu der Zeit z. T. ausgesetzt waren. Vgl. Martin 1993, S. 173.

⁴¹⁴ Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt a. M. 1976, S. 215

⁴¹⁵ Vgl. z. B. „Tout Entière“, „A une dame créole“, „A une malabraise“, „Se non satiata“, „Les Bijoux“, „Le chat“, „Chanson d'après-midi“, „Lola de Valence“, „Bien loin d'ici“, „Le Serpent qui danse“, „Une martyre“, „La belle Dorothée“, in: Kemp, Friedrich/Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire – Sämtliche Werke und Briefe*. 8 Bände. München 1975. Siehe zu den Bezügen zwischen Manet und Baudelaire u. a. Reff 1976.

⁴¹⁶ Bernheimer 1994, S. 169.

Einschreibungen. Es dominierte die exotisierte Konstruktion Schwarzer Frauen. Diese wurde für repräsentative Zwecke genutzt, fungierte als Sehnsuchtsmotiv, implizierte Begehren und eröffnete fantastische Räume, die sich mit ideologischen Einschreibungen füllen ließen. Die Körperdarstellungen Schwarzer Frauen waren zumeist Zeichen von Aneignung und Funktionalisierung im Sinne weißer Ideen. Es fällt auf, dass in den ausgewählten Beispielen der deutschen/europäischen Kunst sehr selten Schwarze Frauen als Individuen porträtiert wurden. Die Inszenierungen Schwarzer Frauen als Dienstmädchen, Sklavinnen, dekorative Mitbringsel sowie als Ausstellungsstücke oder als Unterhaltungsprogramm machten sie zu Objekten. Die oft inhärente Ambivalenz von Furcht und Begehren, Schönheit und Hässlichkeit/Monstrosität lässt die visuellen Repräsentationen als Kippfiguren erscheinen, die, je nachdem, bestimmte Ordnungen verdeutlichen konnten. Ein hegemonialer Gestus verortet die dargestellten Schwarzen Frauen zumeist in untergeordneten Rollen, die besitzergreifendes, oft sexualisiertes Begehren auf sich zogen und die Körper fetischisierten.

All diese Aspekte wirkten während der großen Kolonisierungswelle des 19. und 20. Jahrhundert nach, die im folgenden Kapitel umrissen wird. Während dieser Zeit kam es zu einigen politischen Veränderungen, die jeweils auch Stellung und Status Schwarzer Menschen in Deutschland betrafen, was sich wiederum auch auf die Bilder – sowohl die populärkulturellen als auch die künstlerischen – auswirkte.

3.2 Schwarze Frauen in der visuellen Kultur des 19./20. Jahrhunderts

Der Wunsch nach territorialer Ausdehnung zieht sich durch die Geschichte Europas und damit auch des deutschen Raumes. Diesem Streben wurde im deutschen Gebiet im großen Stil erst ab Ende des 19. Jahrhunderts intensiver nachgegangen.⁴¹⁷ Nach verschiedenen Vereinsgründungen und Kongressen wurde im März 1884, noch vor den Besitzergreifungen Deutsch-Südwestafrikas und Deutsch-Ostafrikas, der Afrikaforscher und Diplomat Gustav Nachtigall zum Reichskommissar für die westafrikanische Küste eingesetzt. Die Aufteilung der „letzten Stücke Afrikas“ unter den Großmächten wurde auf der sogenannten *Kongo-Konferenz*, der Berliner Afrika-Konferenz vom 5. November 1884 bis zum 26. Februar 1885, bestätigt.⁴¹⁸

Mit dem Status als Kolonialmacht kam es zu der ersten größeren Zuwanderung Schwarzer Menschen in das Deutsche Reich.⁴¹⁹ Die genaue Anzahl der Kolonialmigranten kann nicht genau festgestellt werden, „da die Bewohner der ehemaligen Kolonien bzw. Schutzgebiete nicht als Ausländer, sondern als Deutsche“⁴²⁰ benannt wurden. Bei den afrikanischen KolonialmigrantInnen handelte es sich vornehmlich um Männer, die auf der Suche nach Ausbildung und Arbeit ebenso kamen wie auch zum Studium oder im Zuge des 1. Weltkrieges als Kolonialsoldaten.⁴²¹ Ein wichtiger Migrationsgrund waren zudem Völkerschauen, die die Möglichkeiten finanziellen Erfolges versprachen. In diesem Rahmen migrierten auch einige Schwarze Frauen, zumal sie auf solchen Schauen als Attraktion galten.⁴²² Schließlich wurden

⁴¹⁷ Vgl. frühere Bestrebungen bei Reed-Anderson, Paulette: Chronologie zur Deutschen Kolonialgeschichte. 6.10.2004. Online verfügbar unter: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59376/chronologie>, Stand:23.09.2012.

⁴¹⁸ Vgl. zur Bedeutung der Konferenz: Eckert, Andreas: 125 Jahre Berliner Afrika-Konferenz: Bedeutung für Geschichte und Gegenwart. In: GIGA Focus. 12/2009, S. 1-8, online verfügbar unter: http://www.giga-hamburg.de/dl/download.php?d=/content/publikationen/pdf/gf_afrika_0912.pdf, Stand:17.08.2012.

⁴¹⁹ Vgl. u. a. Oguntoye, Katharina: Eine afro-deutsche Geschichte. Zur Lebenssituation von Afrikanern und Afro-Deutschen in Deutschland von 1884 bis 1950. Berlin 1997, S. 39.

⁴²⁰ Ayim, May: Die afro-deutsche Minderheit. In: Polm, Rita/Schmalz-Jacobsen, Cornelia (Hg.): Ethnische Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Lexikon. München 1995, S. 39-52, S. 42.

⁴²¹ Vgl. Grosse, Pascal: Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit: Kolonialmigration in Deutschland, 1900-1940. In: Kundrus, Birthe (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a. M. 2003, S. 91-109, S. 91. Oguntoye 1997, S. 30-39.

⁴²² Vgl. Lewerenz 2006, S. 68, S. 112.

Schwarze Männer und Frauen auch aus den Kolonien mitgebracht – sei es als Dienstpersonal, Geliebte oder Ehepartner sowie zu Forschungszwecken.⁴²³ Generell aber hatten

„Mädchen und Frauen [...] aufgrund der Geschlechterverhältnisse in ihren Herkunftsländern und der Geschlechterpolitik der deutschen Kolonialbehörden sowie der Missions- und Kolonialschulen kaum eine Möglichkeit, aus den Kolonien nach Deutschland zu reisen.“⁴²⁴

Mit der kolonialen Migration rückten die Fremden nicht nur geografisch, sondern auch in der Wahrnehmung sehr nahe ans Deutsche Reich heran. Dies beeinflusste das Verhältnis des deutschen Staates gegenüber den KolonialmigrantInnen – sowie letztlich auch gegenüber jenen Schwarzen, die selbst oder deren Familien schon in vorkolonialer Zeit nach Deutschland gekommen waren.⁴²⁵ Vor Gründung der Kolonien bis in die 1890er Jahre war im Deutschen Reich der Umgang mit Schwarzen auf eine begrenzte Akkulturation und Germanisierung ausgerichtet, wie Zeller konstatiert.⁴²⁶ Mit der Erziehung der *Eingeborenen* zu deutschen Untertanen sollte die Bevölkerung der Kolonien mit der deutschen Nation assoziiert werden, was aber nicht den Erhalt der Staatsbürgerschaft implizierte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde versucht, das koloniale Projekt zu popularisieren, wie beispielsweise bei der 1. Deutschen Kolonialausstellung im Treptower Park von 1896.⁴²⁷ Die Konzeption dieser Ausstellung veranschaulicht, auf welche Art sich Kolonialverwaltung und die Deutsche Kolonialgesellschaft die Kolonisierten wünschten: AfrikanerInnen als domestizierte, arbeitende Untertanen, die produktiv ihren Beitrag für das Deutsche Reich leisteten, indem sie in Hüttendörfern einem Handwerk oder ihrer täglichen Arbeit nachgingen.⁴²⁸ In diesem Sinne war es Ziel der territorialen Expansion, die kolonialen Ressourcen auf rationale Weise auszubeuten und auszunutzen.⁴²⁹ Die Herrschaftssicherung wurde mittels eines sozialdarwinistisch geprägten Rassismus begründet.⁴³⁰ Das Konzept der kulturellen und biologischen Dissimilation stand dem früheren aufgeklärten Modell der Akkulturation gegenüber⁴³¹ und konnte sich aufgrund einer Politisierung der Wissenschaften, in denen der Körper an Bedeutung gewonnen hatte, durchsetzen.⁴³² So etablierte sich im Kontext des Kolonialismus allmählich eine soziale Organisation nach rassistischen Kriterien, in der die Reinheit des Blutes im Zuge eugenischer Überlegungen an Bedeutung gewann.

„Insbesondere vor dem Hintergrund des wachsenden Widerstandes der Kolonisierten gegenüber dem Kolonialregime, wurde *Rassenmischung* zunehmend als Gefahr für die kolonialen Machtverhältnisse und für das nationale Kollektiv ausgemacht.“⁴³³

Deutsch-Sein wurde zunehmend mit *weiß-Sein* assoziiert⁴³⁴ und Furcht vor dem Verlust *weißer Identität* beherrschte weite Teile der Bevölkerung.⁴³⁵ *Rassentrennung*, eine sich in Differenzierung verstärkende

⁴²³ Vgl. El-Tayeb, Fatima: Schwarze Deutsche. Der Diskurs um Rasse und nationale Identität 1890-1933. Frankfurt a. M. 2001, S. 143. Lewerenz 2006, S. 33, bemerkt, dass eingehende Recherchen über das Leben dieser Frauen noch ausstehen. Vgl. Oguntoye 1997, S. 30-39.

⁴²⁴ Lewerenz, Susann: Die Deutsche Afrika-Schau (1935-1940); Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt a. M. 2006, S. 33, FN 68.

⁴²⁵ Vgl. Lewerenz 2006, S. 33. Oloukpona-Yinnon 2003, S. 245-248, verweist darauf, dass die Erfahrungen im Umfeld von Missionen relativ gut waren, aber dem gegenüber Sprachgehilfen mit der harten Realität konfrontiert wurden.

⁴²⁶ Vgl. Zeller 2010, S. 219.

⁴²⁷ Vgl. Reed-Anderson 2004, o. S.

⁴²⁸ Vgl. Grosse 2003, S. 97; Lewerenz 2006, S. 71. Hilke Thode-Arora verweist auf die relativ geringe Anzahl solcherlei Schauen. Vgl. Thode-Arora, Hilke: Afrika-Völkerschauen in Deutschland. In: Bechaus-Gerst, Marianne (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Münster 2004, S. 25-40, S. 26.

⁴²⁹ Vgl. zum Wandel der Politik von Akkulturation zur Dissimilation: Grosse, Pascal: Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland 1850-1918. Frankfurt a. M. 2000, S. 26 f.

⁴³⁰ Vgl. Grosse 2000, S. 11, 18 f. Mamozai, Martha: Einheimische und koloniale Frauen. In: Bechaus-Gerst, Marianne/Neddermann, Hauke (Hg.): Frauen in den deutschen Kolonien. Berlin 2009, S. 14-31, S. 16.

⁴³¹ Vgl. Grosse 2000, S. 27.

⁴³² Vgl. zum Zusammenhang von Wissenschaft und Politik: Grosse 2000, S. 41-82. Vgl. zur Bedeutung des Körpers: Hau, Michael: Körperbildung und sozialer Habitus. Soziale Bedeutungen von Körperlichkeit während des Kaiserreichs und der Weimarer Republik. In: Bruch, Rüdiger vom/Kaderas, Brigitte (Hg.): Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandsaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 2002, S. 125-141.

⁴³³ Lewerenz 2006, S. 36. Vgl. zum Widerstand gegen das Kolonialregime Reed-Anderson 2004. Martin, Peter: Anfänge politischer Selbstorganisation der deutschen Schwarzen bis 1933. In: Bechaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945, Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 193.

Hierarchisierung sowie Kontrolle und Begrenzung der kolonialen Migration nach Deutschland waren die Folge. Die Beziehung zwischen Schwarzen Menschen und weißen Deutschen wurde konfliktgeladener, Diskriminierung, Rassismus und Hetze alltäglich.⁴³⁶ Ehen und sexuelle Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen standen zwischen 1904 und 1914 im Zentrum der öffentlichen Debatte, erreichten ihren Höhepunkt 1912 mit dem *Mischehenverbot*.⁴³⁷

Während des Ersten Weltkriegs rückten in der Öffentlichkeit Schwarze zwar in den Hintergrund, doch nach Kriegsende brodelten die Diskussionen höchst ambivalent in Form eines Kolonialrevisionismus, der Debatte um die französischen Kolonialsoldaten am Rhein sowie in einer wachsenden Begeisterung für die afrikanische sowie die afroamerikanische Kultur wieder auf: Der Verlust der Kolonien führte während der Weimarer Republik nicht zu einer Neuorientierung, vielmehr war der Wunsch nach überseeischem Besitz nach wie vor in der Gesellschaft virulent. Die daraus resultierende kolonialrevisionistische Bewegung⁴³⁸ erfasste zwar keine Massen, doch hielt sie durch ihre Aktivitäten und Agitation den kolonialen Diskurs lange im öffentlichen Bewusstsein und fand Widerhall in der Politik.⁴³⁹ Als Zeugen der Verteidigung hatten KolonialmigrantInnen im kolonialrevisionistischen Diskurs eine ambivalente Position inne, wie Susann Lewerenz ausführt: Sie waren als treue ehemalige Schutzbefohlene der Beweis für die kolonisatorischen Fähigkeiten Deutschlands und konnten damit die Einwände der Alliierten bezüglich deutscher Kolonialpolitik widerlegen.⁴⁴⁰ Doch protegiert durch die sogenannte *Schwarze-Schmach*-Kampagne wurde dem positiven Stereotyp des *loyalen Askaris* das negative Gegenbild des *Schwarzen Vergewaltigers* gegenübergestellt.⁴⁴¹ Grundlage dieser Hetze war die Besetzung des Rheinlandes ab ca. 1919 durch französische Soldaten, darunter sogenannte *Kolonialtruppen*.

Seit etwa der Mitte der zwanziger Jahre hatten die kolonialrevisionistischen Forderungen schließlich keinen mehrheitlichen Rückhalt in der Bevölkerung mehr; doch hatte die Thematik die Alltagskultur bereits so durchdrungen, dass ihr Einfluss auf die visuelle Kultur bestehen blieb.⁴⁴² Zwischen 1925 und 1933 breitete sich eine Begeisterung für „Schwarze Kunst und Kultur“⁴⁴³ aus, die mit *Negrophilie* oder auch *tumulte noir* bezeichnet wurde. Dieser lag eine positive Umdeutung Afrikas zugrunde: Im „modernistische[n] Primitivismus“ ging es um „Befreiung und Spontaneität [...], die gleichzeitige Wiederentdeckung alter Wurzeln und den Zugang zu einer echten Moderne“.⁴⁴⁴ Zentrum dieser Bewegung war Paris, im Deutschen Reich wurde es Berlin. Schwarze KünstlerInnen, vorwiegend aus Amerika aber auch aus

⁴³⁴ Vgl. Zeller 2010, S. 220. El-Tayeb 2001.

⁴³⁵ Vgl. El Tayeb 2001; El-Tayeb, Fatima: Verbotene Begegnungen – unmögliche Existenzen. Afrikanisch-deutsche Beziehungen und Afro-Deutsche im Spannungsfeld von race und gender. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 85-95; Essner, Cornelia: Zwischen Vernunft und Gefühl. Die Reichstagsdebatten von 1912 um koloniale Rassenmischehe und Sexualität. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Nr. 6, 1997, S. 503-519; Przyrembel, Alexandra: Rassenschande. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus. Göttingen 2003, S. 43-47.

⁴³⁶ Vgl. Zeller 2010, S. 219.

⁴³⁷ Vgl. zu den Debatten: Essner 1997. Axster, Felix: Die Angst vor dem *Verkaffern*. Politiken der Reinigung im deutschen Kolonialismus. In: Werkstatt Geschichte. Bd. 39, 2005, S. 39-53.

⁴³⁸ Aktiv waren dabei die Regierungen der Weimarer Republik, VertreterInnen fast aller Parteien (ohne KPD und USPD) sowie eine Vielzahl kolonialer Verbände und Vereine sowie am Überseehandel beteiligter Firmen und Banken. Vgl. Heyn, Susanne: Deutsche Missionen. Der Kolonialrevisionismus und seine KritikerInnen in der Weimarer Republik. 2006, o. S. Online verfügbar unter: <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/2009-Heyn-Kolonialrevisionismus.htm>, Stand: 01.04.2011.

⁴³⁹ Beispielsweise durch die Reaktivierung der Kolonialabteilung 1924 durch Gustav Stresemann. Vgl. Heyn 2006. Makela 1996, S. 70. Möhle 2003, S. 226.

⁴⁴⁰ Vgl. Lewerenz 2006, S. 10. Siehe weiterführend Przyrembel 2003.

⁴⁴¹ Lewerenz 2006, S. 10, weist darauf hin, dass anhand dieser Figur die Deutschen zeigen konnten, dass sie mit den Gefahren, die sie den französischen Kolonialsoldaten zuschrieben, umgehen konnten und somit gute Kolonialherren waren.

⁴⁴² Sie wirkten sich indirekt auf das Image Schwarzer Menschen aus.

⁴⁴³ Diese generalisierende Bezeichnung ist meines Erachtens nach berechtigt, da sich in der Wahrnehmung und der gegenseitigen Beeinflussung afroamerikanische Musik und Tänze mit der Rezeption afrikanischer Kunst und kolonialen bzw. kolonialrevisionistischen Bildern/Imaginationen vermischten. Vgl. Blake, Jody: Le *tumulte noir*. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930. University Park, Pennsylvania 1999, besonders S. 2-9. Vgl. zur Rezeption von Jazz in Deutschland: Lotz, Rainer E.: Schwarze Entertainer in der Weimarer Republik. In: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 255-261.

⁴⁴⁴ Clifford, James: Negrophilie. In: Campt, Tina/Gilroy, Paul (Hg.): Der Black Atlantic. Berlin 2004, S. 119-125, S. 120.

europäischen Ländern und afrikanischen Kolonien, prägten sowohl Kunst, Populärkultur wie auch Unterhaltungsindustrie; es fand eine Verbindung von Musik, Kunst, Anthropologie, Literatur und Tanz statt.⁴⁴⁵ Die mit der Begeisterung für alles Afrikanische und Afroamerikanische einhergehende Idealisierung und Mystifizierung verdrängte kritische Stimmen über die kulturelle und geistige Ausbeutung des Kontinents und der Menschen.⁴⁴⁶

„Während in den Nachtlokalen und Revuetheatern Europas schwarze Künstler auftraten, wurden die kolonisierten Völker in Afrika nach wie vor unterdrückt.“⁴⁴⁷

Doch „die kosmopolitische Öffnung des Geschmackshorizontes für Welt- und Negerkunst konnte den deutschen territorialen Besitz in Übersee nicht ersetzen“⁴⁴⁸ bemerkt Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Der Verlust der Kolonien führte zu einer „narzisstische[n] Kränkung des amputierten Nationalkörpers“, die zwar kompensiert werden konnte, aber an dessen Heilung sich schließlich noch die Nationalsozialisten versuchten, indem sie das koloniale Projekt weiter verfolgten. Nach der Machtübernahme der NSDAP emigrierten viele in Deutschland lebende Schwarze freiwillig nach Frankreich.⁴⁴⁹

Kolonisierung, Kolonialbegeisterung und –revisionismus sowie *tumulte noir* hatten einen immensen Einfluss auf europäische und so auch auf die deutsche Kultur – ein System von Wechselbeziehungen und Austauschprozessen, das Stuart Hall als „doppelte Einschreibung“⁴⁵⁰ bezeichnet. Beispielsweise wurden außereuropäische Gegenstände präsentiert sowie Kulturveranstaltungen durchgeführt; Kulturschaffende orientierten sich in Stilistik, Thematik und Materialgebrauch an den *fremden* Einflüssen. Diese Auseinandersetzung barg einen ambivalenten doppeldeutigen Charakter: War einerseits die Rezeption eine Hommage an das Außereuropäische, offenbarte sich andererseits eine „Reaffirmation des imperialistischen und rassistischen Bewusstseins“⁴⁵¹.

Die Geschichte des Fremden steht dabei in enger Verbindung mit der Sphäre des Konsums, wie Hellmuth Geyer konstatiert.⁴⁵² Begünstigt wurde dies durch zwei Aspekte: den „Siegeszug der Ethnologie“⁴⁵³ sowie eine auf Massenkonsum ausgerichtete Kulturindustrie. Letztere etablierte sich im 19. Jahrhundert im Kontext der Demokratisierung und Popularisierung von Wissenschaft und Kultur.⁴⁵⁴ Die steigende Nachfrage nach Druckerzeugnissen wie Bilderbogen, Postkarten sowie Plakaten war „Ausdruck einer neuen *Sehnsucht* (...)“⁴⁵⁵ nach dem Visuellen, die durch die technischen Entwicklungen im industriellen Zeitalter und mechanische Reproduzierbarkeit schneller und umfassender befriedigt werden konnte. Die gesellschaftlichen Veränderungen (Industrialisierung, Urbanisierung, Imperialismus und Kolonialismus) bedingten den Wunsch nach Wissen, Anteilhabe sowie Sicherheit, und die Bildmedien kamen diesen Bedürfnissen nach.

Einen „publizistische(n) Aufschwung“ bescherte die Verbreitung der Massenmedien der „populären Ethnographie“⁴⁵⁶. Dies wäre ihr jedoch nicht ohne die Entwicklung der Fotografie gelungen. Sie erwies sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts als ideales Mittel, die europäische Expansion, fremde Menschen und Wel-

⁴⁴⁵ Vgl. Clifford 2004, S. 120. Lotz 2004, S. 260, weist auf die geringe Anzahl afrikanischer Solisten und Ensembles in der Weimarer Republik hin. Eine Ausnahme sei die Völkerschau „Lippen-Neger“ von 1930 im Frankfurter Zoologischen Garten, von der live im Radio berichtet wurde.

⁴⁴⁶ Vgl. Zeller 2010, S. 199.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 199. Siehe auch Nederveen Pieterse 1992, S. 144.

⁴⁴⁸ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 213.

⁴⁴⁹ Vgl. Möhle 2003, S. 235. Siehe weiterführend zur Situation Schwarzer in Deutschland während des Nationalsozialismus: Alonzo/Martin 2004a.

⁴⁵⁰ Vgl. Hall, Stuart: Wann gab es das Postkoloniale? Denken an der Grenze. In: Conrad, Sebastian (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 219-246.

⁴⁵¹ Makela 1996, S. 70.

⁴⁵² Vgl. hier und im Folgenden: Geyer, Martin H./Hellmuth, Eckhart: Einleitung: *Konsum konstruiert die Welt*. Überlegungen zum Thema *Inszenierung und Konsum des Fremden*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*. Münster 2003, S. IX-XXVI, S. XVIII.

⁴⁵³ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 213.

⁴⁵⁴ Vgl. Jansen, Wolfgang: *Das Varieté*. Berlin 1990, S. 23.

⁴⁵⁵ Geyer/Hellmuth 2003, S. XVI.

⁴⁵⁶ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 213.

ten visuell festzuhalten.⁴⁵⁷, zumal gen Ende des Jahrhunderts tragbare Kameras entwickelt wurden, mit der auch Laien Fotos selbst anfertigen konnten.⁴⁵⁸ Fotografie galt als objektive Aufzeichnungsmethode, wurde bevorzugt zur Dokumentation oder Informationsvermittlung genutzt. Aufgrund des großen Bedarfes⁴⁵⁹ wurden jedoch Fotos nicht nur in Anthropologie, Ethnografie, Geografie und Medizin, sondern auch als Missionsbild, Reiseandenken oder gar als erotisch-pornografisches Bild genutzt. In der visuellen Bildermasse vermischten sich die Entstehungszusammenhänge. Ein bedeutender Faktor im Hinblick auf ihre Bedeutung und ihre Einordnung in Diskurse war der Kontext ihrer Präsentation und Nutzung.⁴⁶⁰

Zur Jahrhundertwende brach schließlich „eine zuvor nicht gekannte Bilderflut in den Alltag der Menschen ein“.⁴⁶¹ Bilder in Form von Postkarten, Fotografien in Presse und Büchern, Sammelbilder sowie Plakate wurden allgegenwärtig. Visualisiert wurden koloniale Erfahrungen, exotistische Sehnsüchte und eurozentrische Fantasien; sie vermittelten Zugehörigkeit und Ordnungssysteme, wiesen den Menschen einen Platz in der *größer* gewordenen Welt zu, ließen sie an den kolonialen Ereignissen sowie Macht teilhaben und integrierten sie so in den hegemonialen Kolonialdiskurs.⁴⁶² Die Bildmedien trugen zur emotionalen und ideologischen Eroberung bei, so dass Zeller von einer ästhetischen und medialen Kolonisierung und visuellen Aneignung der Alltagswelt spricht.⁴⁶³ Die vielen Bilder und visuellen Eindrücke dieser Zeit evozierten einen Sehkonsum, bei dem das „Sehen [...] zur kolonialistisch-abenteuerlichen Form des Konsums“⁴⁶⁴ wurde.

Der folgende skizzenhafte Überblick umreißt Räume und Medien und Diskurse, in denen Schwarze Frauen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1930 im Deutschen Reich präsent waren. Diese stellen den Rahmen der Kontaktmöglichkeiten dar, in dem Kunstschaffende Schwarzen Frauen begegnen konnten, und spiegeln ein gesellschaftliches Wahrnehmungsspektrum. Die Begegnungsräume können nicht völlig losgelöst voneinander betrachtet werden, sie überschneiden sich und beeinflussten sich gegenseitig. Ein Augenmerk wird auf spezifische Strategien und Mechanismen gerichtet sein, die in diesen Räumen ausgebildet wurden und die sich in Wahrnehmung und Umgang mit *dem Fremden* als prägend erweisen. Es wird zu sehen sein, wie sich Verschränkungen der Imagination Schwarzer Frauen zwischen Tradition und Moderne, Wissenschaft, Populärkultur und Kunst ausbildeten.

Werbung

Zu Beginn der folgenden Ausführungen steht das Kapitel *Werbung*, denn es ist die „Sphäre des Konsums“, über die „[zum guten Teil] die Begegnung mit dem Fremden“⁴⁶⁵ erfolgte – sei es der Konsum ethnographischer Bilder, von Völkerschauen oder Revuen, für die spezifische Medien zu Werbezwecken genutzt wurden. Zugespitzt wird der Konsum im wahrsten Sinne, wenn visuelle Repräsentationen Schwarzer Männer und Frauen als Werbung für Warenkonsum genutzt wurden. Solcherlei Bilder besitzen eine besondere Wirkmächtigkeit: Dies zeigt sich unter anderem in der bis heute andauernden Bekanntheit von Werbefiguren wie dem *Sarotti-Mohr*⁴⁶⁶ oder der Schwarzen Frau mit Bananenröckchen in der *Chiquita-Werbung*⁴⁶⁷.

⁴⁵⁷ Vgl. Willis/Williams 2002, S. 1-3. I. Jäger 2000, S. 140. Zeller 2010, S. 14. Otterbeck 2007, S. 46 f. weist darauf hin, dass die Fotografie lange nicht alle Aspekte der Mal- und Zeichenkunst ersetzen konnte.

⁴⁵⁸ Vgl. Jäger 2000, S. 141 ff. Lederbogen, Jan: Fotografie als Völkerschau. In: Fotogeschichte. Bd. 22, 1986, S. 47-64, S. 50 f.

⁴⁵⁹ Die Anzahl der wissenschaftlichen Fotos war begrenzt, da nur wenige vor Ort forschten bzw. fotografierten. Ebenso kam nur eine sehr begrenzte Zahl fremder Menschen nach Europa/Deutschland, die dann hier vermessen und fotografiert wurden.

⁴⁶⁰ Vgl. Jäger 2000, S. 131, S. 143, S. 147.

⁴⁶¹ Zeller 2010, S. 12.

⁴⁶² Vgl. Ebd., S. 123.

⁴⁶³ Vgl. Zeller 2010, S. 15, S. 123.

⁴⁶⁴ Rebel, Ernst: Orient als Reklame. Klischee und Rätsel in der Münchner Werbegrafik um 1900. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster 2003, S. 237-258, S. 244.

⁴⁶⁵ Geyer/Hellmuth 2003, S. XVIII.

⁴⁶⁶ Siehe <http://www.sarotti.de/marke/mohr/>, Stand: 31.8.2016.

⁴⁶⁷ Siehe Chiquita Werbung, 1988, online verfügbar unter: <http://www.deshumanisation.com/multimedia/photos/negre-sauvage?start=80>, Stand: 31.08.2016.

Werbung ist „trotz aller Klischees und werblicher Überhöhungen ein [...] Spiegelbild der Wünsche, Trends und Hoffnungen“⁴⁶⁸ der Gesellschaft. Einen Aufschwung erlebte sie im 19. Jahrhundert im Zuge des industriellen Zeitalters. Der Vormarsch der Mechanisierung (z. B. Druckpresse 1814, Rotationspresse 1851) war Grundvoraussetzung für die Entwicklung von Massenkonsum und -kultur, während analog dazu das Bürgertum als Konsum- und Zielgruppe wahrgenommen wurde.⁴⁶⁹ Die Ansehnlichkeit von Objekten wurde immer wichtiger, und so beeinflusste der Wunsch nach neuer „Visualität“⁴⁷⁰ die optische Gestaltung von Dingen. Das Image der Produkte wurde über Verpackungen, Dosenwände, Plakate, Blechschilder, durch Reklame-, Sammel- und Klebemarken oder in illustrierten Anzeigen vermittelt.⁴⁷¹

Bereits seit dem 14. Jahrhundert wurde das Konterfei Schwarzer Menschen zu Werbezwecken von Apotheken eingesetzt, da man mit dem sogenannten *Gaper* (übersetzt *Gaffer* oder *Gähner*) auf die orientalische Herkunft medizinischer Kräuter verwies.⁴⁷² Im Zuge der ersten großen Kolonialisierungswelle, an der England, Frankreich und die Niederlande beteiligt waren, kamen Luxusgüter wie Tabak, Kakao und Kaffee nach Europa. Im 17./18. Jahrhundert etablierte sich allmählich die Kennzeichnung von Tabakwaren mittels eines Schwarzen Mannes, der in der Tradition des *noble savage* Amerikas, mit einer Federkopfbedeckung, einem Rock aus Tabakblättern und einem Bogen gezeigt wurde. Kaffee und Kakao wurden ähnlich romantisiert, meist mit Schwarzen Diensten (sog. *Kammermohren*), die eine Kanne Kaffee bzw. Kakao in Händen hielten, angepriesen.⁴⁷³ Die Abbildung fremder bzw. fremdartiger Sujets exotisierte die Produkte und machte sie begehrenswert.⁴⁷⁴ Diesen Vorgang, d. h. die gewinnbringende Vermarktung der Anderen bzw. Fremden, beschreibt Anne McClintock als Rassisierung der Werbung.⁴⁷⁵ Die Wirkmächtigkeit rassisierter Werbung und die wechselseitige Beeinflussung des kolonialen Projekts mit Werbung fokussiert Stuart Hall.⁴⁷⁶ Er verweist auf die Verbindungen zwischen Imperialismus und häuslicher Sphäre, dem Öffentlichen und dem Privaten. Anzeigen warben für Produkte und würden dabei den Produzenten ermöglichen, darin eine Verbindung zwischen Waren und der wirklichen Welt zu visualisieren. Gleichzeitig sei dieser imaginäre Werberaum auch geeignet, ihn ideologisch aufzuladen, und so gäben Anzeigen dem imperialen Projekt die Möglichkeit visuell in einem populären Medium zu werben und zu wirken. Dies erweise sich als sehr wirkmächtig, da nach dem Aufstieg der Massenpresse die Bilderwelt eine zuvor nicht gekannte Reichweite – auch in die Sphäre der arbeitenden Klasse hinein – erreichte. Dabei handelte sich nach Hall neben der Anzeigenwerbung vor allem um rassisierte Waren und die auf z. B. Streichholzschachteln oder Nadelkästchen applizierten Bilder – ein Umstand, dessen Effizienz McClintock hervorhebt.⁴⁷⁷ In diesem Kontext sind noch die Sammelbilder zu erwähnen, die im Kapitel über Ernst Vollbehr eine wichtige Rolle spielen und von daher dort intensiver erläutert werden.

Auch wenn nur ein Bruchteil der Werbebilder im deutschen Raum für Produkte AfrikanerInnen visualisierte, erkennt David Ciarlo darin eine wichtige Funktion: In erster Linie fungierten solche Darstellungen

⁴⁶⁸ Ludynia, Mathias: Neger vor Hütte. Einige Anmerkungen zum Bild des Afrikaners in der deutschen Werbung. In: Bechhaus-Gerst, Marianne (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Frankfurt a. M. 2006, S. 297-306, S. 297.

⁴⁶⁹ Vgl. Ciarlo 2003, S. 142.

⁴⁷⁰ Ciarlo 2003, S. 135.

⁴⁷¹ Vgl. auch Mosbach, Doris: Vom Ab-Geschmack der grossen weiten Welt. Exoten im Dienste der Werbung. In: Lorbeer, Marie/Wild Beate (Hg.): Menschenfresser, Negerküsse ... Das Bild vom Fremden im deutschen Alltag. 2. Aufl. Berlin 1993, S. 118-123, S. 118.

⁴⁷² Vgl. Nederveen Pieterse 1992, S. 189. Vor allem in den Niederlanden sind diese traditionellen Aushängeschilder noch zu sehen. Eine große Sammlung diese historischen Köpfe hat die Apotheke „Zum Mohren“ in Bayreuth sowie auch das Drogeriemuseum in Maarssen: <http://www.drogisterijmuseum.nl>, Stand: 23.11.2012

⁴⁷³ Vgl. Ciarlo 2003, S. 142. Nederveen Pieterse 1992, S. 189 ff. Bereits Carle van Loo griff mit „Haremsdame, Kaffee trinkend“ 1755, Öl auf Leinwand, 120x127 cm, Hermitage, St. Petersburg. Sehr bekannt, vor allem in Österreich ist auch der sogenannte *Meinl Mohr*. Vgl. http://shop.meinl.com/euro_de/about/, Stand: 31.8.2016.

⁴⁷⁴ Vgl. Rebel 2003, S. 237-258, S. 244. Geyer/Hellmuth 2003, S. XXV f. Nederveen Pieterse 1992, S. 188, verweist darauf, dass ethnische Details als „product image elements“ inkorporiert wurden.

⁴⁷⁵ Vgl. McClintock 1995, S. 34.

⁴⁷⁶ Vgl. hier und im Folgenden: Hall 2008, S. 123 ff.

⁴⁷⁷ Vgl. Hall 2008, S. 124. McClintock 1995, S. 209.

als Gegenbilder und spielten für die inhaltliche Aufladung der Begriffe *weiß* und *deutsch* eine wichtige Rolle. Nur im Kontext ihrer Kenntnis ließen sich die Inhalte anderer Werbebilder genauer erschließen.⁴⁷⁸

Inhaltlich und ideologisch war kolonialistische bzw. rassisierte Werbung und Produktgestaltung jedoch nicht gleichförmig aufgeladen. Sie unterlag nach Ansicht Ciarlos Veränderungen und inhaltlichen Verschiebungen.⁴⁷⁹ Er unterscheidet drei Entwicklungsphasen: die Darstellung Schwarzer vor 1890, die um die Jahrhundertwende und die bis zum Ersten Weltkrieg: Vor 1890 wurden Luxusgüter primär romantisierend und exotisierend beworben, doch mit Beginn der deutschen Kolonialzeit wandelte sich ihre Wahrnehmung hin zu bezahlbaren Kolonialwaren; zunehmend hielten koloniale Szenerien und Machtsymbole (Fahne, Schutztruppe) Einzug in die Bilder. Die stereotype Figur des *Schwarzen Eingeborenen*, bekleidet mit Grasrock oder Lendenschurz, oft mit tribalen Schmuckstücken, goldenem Armreif, Ohrring oder auch Nasenring, ersetzte allmählich die des *Edlen Mohren*. Die Charakterisierung des *Eingeborenen* als *primitiv* wurde im Kontext des Burenkrieges neuerlich festgeschrieben und dominierte ab ca. 1900. Ab 1905 vor dem Hintergrund der Kriege gegen die Nama und Herero, sowie im Zuge der sogenannten *Hottentottenwahlen*⁴⁸⁰ und der Diskurse um Rassenmischung und Nationalität gewann die Kennzeichnung rassischer Differenz außerordentliche Bedeutung. Schwarze wurden in der Werbung rassisch überdeutlich mittels stereotyper Merkmale wie krauser Haare, großer Augen, weißer Zähne, flacher Nase, aufgeworfener Lippen, großer Ohren und flacher Stirn markiert. Diese stereotype Darstellung wurde durch die stilistische Entwicklung befördert, indem auf einfachere Formen, reduziertere Szenerie und auffallende Farbkontraste gesetzt wurde. Vorherrschende Mechanismen der visuellen Repräsentation Schwarzer Menschen in der Werbung waren nach Ansicht Ciarlos implizite, später auch deutliche Subordination und Rassifizierung, die gleichzeitig für eine ideologische Aufladung sorgten.

In der Werbung im deutschen Raum nahmen Schwarze Menschen vorwiegend drei Funktionen ein: die Kennzeichnung der Herkunft der Waren, die Exotisierung der Waren und die Anregung von Fantasie. Über die Visualisierung exotischer/orientalistischer Sujets wurden Bedeutungen geprägt und Fantasien geweckt, die als Gegenwelt fungierten; diese konnten nach Ansicht Geyers sowohl als *Faszinosum* als auch als *Tremendum* fungieren, und lösten in der Regel den Wunsch nach Aneignung aus.⁴⁸¹ Schließlich wurde die Darstellung (in Anknüpfung an aktuelle Diskurse) inhaltlich oder auch ideologisch aufgeladen und so ans Zeitgeschehen angepasst, um möglichst viele potentielle Kunden zu erreichen. In der europäischen Werbung wurden meist Schwarze Männer gezeigt, oft als Arbeiter dargestellt, sexualisiert und/oder infantilisiert.⁴⁸² Seltener waren Schwarze Frauen zu sehen, diese jedoch in der Regel mit erotischer Konnotation; das umfasste unter anderem orientalistische Sujets wie auch die Darstellung in Verbindung mit Früchten⁴⁸³. Ein weiterer Aspekt der Werbung war der eines Zivilisationsauftrages, der sich oft in Verbindung mit Waschprodukten fand.⁴⁸⁴ (Abb. 7) Dabei verschränkten sich die Differenzkategorien *class*, *race* und *gender*: Tugendhaftigkeit und Zivilisationsauftrag wurden mit der Macht der Seife verknüpft. Hall legt dar, wie Seife symbolisch „schwarze Haut weiß [...] waschen“ konnte, „den Ruß und Schmutz der industriellen Slums und ihrer Bewohner – der ungewaschenen Armen“ und zugleich auch „den imperialen Körper in der rassisch verschmutzten Kontaktzone *da draußen* im Empire sauber und rein“ zu halten vermochte.⁴⁸⁵ Seife erhielt so „die Qualität eines Fetisch-Objektes“⁴⁸⁶.

⁴⁷⁸ Vgl. Ciarlo 2003, S. 136.

⁴⁷⁹ Vgl. Ciarlo 2003, S. 141. Vgl. im Folgenden: ders. S. 142-148.

⁴⁸⁰ So wurden die Reichstagswahlen von 1907 bezeichnet.

⁴⁸¹ Vgl. Geyer 2003, S. XXV.

⁴⁸² Vgl. Nederveen Pieterse 1992, S. 188. Vgl. zur Infantilisierung u. a. Zeller 2010, S. 137.

⁴⁸³ Diese Konstellation erinnert sowohl an den kulinarischen Reichtum der Allegorie *Afrika*, wie auch an die verbotenen Früchte aus dem Garten Eden. Bekannt ist zudem die Kombination Schwarzer Frauen mit Bananen, für die Josephine Bakers persiflierender Tanz Pate gestanden hat. In den USA hat zudem die Wassermelone attributive Verweiskraft auf Faulheit.

Vgl. Nederveen Pieterse 1992, S. 198 f.

⁴⁸⁴ Vgl. Hall 2008, S. 126; Nederveen Pieterse 1992, S. 195 ff.

⁴⁸⁵ Hall 2008, S. 125.

⁴⁸⁶ Ebd.

An solcherlei Verschiebungen und Ersetzungen wird die besondere Bedeutung des Begriffes „Sehkonsum“ offenbar: Wenn Sehen eine „kolonialistische abenteuerliche Form des Konsums“ ist, dann werden Bilder von Schwarzen in der Werbung konsumiert und in Besitz genommen; Bilder von Menschen und Produkte sind verfügbar, geprägt wird eine Subjekt-Objektbeziehung. Diese Verschränkung von Produkten und Körpern untersucht Miriam Oesterreich in ihrer Dissertation „Erdteilallegorien und *Bananenmädchen* – Zu Rezeptionspraktiken *exotischer* Körperbilder in früher Reklame, 1880-1914“. Sie legt dar, wie sich die traditionellen, *per definitionem* festgelegten Kategorien von Allegorie und Fetisch im späten 19. Jahrhundert durch veränderte Aneignungsstrategien verflüssigten und jeweils Anteile des anderen Bildmodus inkorporieren konnten.⁴⁸⁷ In diesem Sinne kann von einer kulturellen Inkorporation und Kolonialisierung über Exotismus und die darin immanenten Begehrlichkeiten gesprochen werden, die ihren trefflichsten Ausdruck in Verpackungen, Werbung und dem Konsum solcherlei beworbener Produkte fanden.⁴⁸⁸ In der Produktwerbung und ihren Verpackungen ging es im Wesentlichen um Aneignung – die des fremden Raumes, fremder Personen und Güter auf geistiger wie auch materieller Ebene.⁴⁸⁹ Dieser Vorgang prägte eine Subjekt-Objekt-Beziehung, die sexualisierte Züge des Begehrens aufweist. Diese spitzen sich in visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen zu. Generell trug Werbung so erheblich zur emotionalen und ideologischen Kolonisierung bei.

Anthropologie und Ethnologie

Neben der *Sphäre des Konsums* waren die Wissenschaften der Anthropologie und Ethnologie im Wesentlichen prägend für Wahrnehmung, Einordnung und Umgang Schwarzer Menschen in Europa. Das 19. Jahrhundert gilt als „das Jahrhundert des Körpers“, der von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen in seiner gesamten Erscheinung in Augenschein genommen wurde.⁴⁹⁰ Mit der Biologisierung des Menschenbildes schrieben sich Machtverhältnisse, Normen und Werte in medizinisches und naturwissenschaftliches Wissen ein.⁴⁹¹ Biologische Interpretationsmuster wie die des Sozialdarwinismus hatten im Kaiserreich und der Weimarer Republik eine enorme Deutungsmacht entwickelt. Die Ethnologie, deren Grundlage die Idee von Rassen geworden war⁴⁹², trat ihren Siegeszug an, wurde zur „paradigmatischen Leitwissenschaft des Fremden“⁴⁹³. Mittels „universalistischer Kriterien der Messung und Taxierung“⁴⁹⁴ sowie des systematischen Vergleichs untereinander und mit europäischen Menschen (insbesondere der Norm des heterosexuellen, weißen bürgerlichen Mannes) entstand eine wertende und objektifizierende Wahrnehmung der Anderen. Studien zu Hautfarben, Physiognomien, Genitalien etc. teilten Menschen in Klassen und Typen ein. Als besonders einflussreich – auch auf Kunst und Kultur⁴⁹⁵ – erwiesen sich die Lehren der Physiognomik und Phrenologie, die Haupt und Antlitz fokussierten und nach Hinweisen auf Charakter, *class*, *race* etc. suchten.

⁴⁸⁷ Inwieweit letztlich von allegorisierten Fetischen oder auch fetischisierten Allegorien gesprochen werden kann, ist Untersuchungsgegenstand Oesterreichs. Vgl. Oesterreich, Miriam: Allegorie oder Bildfetisch? Zu Rezeptionspraktiken *exotischer* Körperbilder in früher Reklame. Kolloquiumsvortrag zum Dissertationsprojekt vom 5. Mai 2012, bei Margit Kern, FU Berlin. Siehe Onlineankündigung unter:

<http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/Personal/AG-Span-Iberoam-Kunstgeschichte.pdf>, Stand: 4.11.2012.

⁴⁸⁸ Ähnliche Überlegungen finden sich bei Nederveen Pieterse 1992, S. 188: „As non-western area were integrated politically under imperialism, and economically through the international division of labour, the *cultural* incorporation of the non-western world took form in western exoticism. In advertising ethnic features were incorporated as *product image elements*, to use the language of the trade.“

⁴⁸⁹ Vgl. zum Akt des Sammelns und Präsentierens als Teil der Aneignung: Zeller 2010, S. 25.

⁴⁹⁰ Vgl. Gerchow, Jan: Ebenbilder. In: Ders. (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 12-27, S. 23.

⁴⁹¹ Vgl. hier und im Folgenden: Hau 2002, S. 126.

⁴⁹² Vgl. Wanken, Christiane: Einleitung. In: Berger, Ursel (Hg.): Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne. Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin. Leipzig 2010, S. 5-24.

⁴⁹³ Gernig 2001b, S. 273. Vgl. zur Entstehung der Ethnologie zwischen 1860 und 1880: Kramer, Fritz: Zwischen Kunst und Wissenschaft: Zu Ethnologie und Exotismus der Jahrhundertwende. In: Hauschild, Thomas (Hg.): Ethnologie und Literatur. Bremen 1995, S. 11-28.

⁴⁹⁴ Miles 1991, S. 20. Siehe auch: Stahr 2004, S. 226.

⁴⁹⁵ Vgl. Sekula, Allan: Der Körper und das Archiv. In: Wolf, Herta (Hg.): Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M. 2003, S. 269-334, S. 279, S. 281.

Eine wichtige Rolle bei der Klassifizierung von Menschengruppen und der Typenbildung spielte die Fotografie, mit deren Hilfe die Körper der Anderen vermessen, definiert und kategorisiert wurden.⁴⁹⁶ Als wegweisend erwies sich Alphonse Bertillons Verfahren mittels standardisierter Fotografien Verbrecherindividuen in ein segmentiertes Ordnungssystem einzusortieren.⁴⁹⁷ Besonders die formale Vereinheitlichung durch Frontal- und Profilaufnahmen zielte auf Objektivierung, enthielt den Verweis auf Wissenschaftlichkeit und wurde von Ethnologie und Anthropologie aufgegriffen. Die Frontalansicht diente vorwiegend der Identifikation, konnte aber auch Besitz anzeigen, Anspruch auf legalistische Wahrheit erheben und somit der Aneignung dienen. Die Profilansicht, die letztlich zum Standardwerkzeug der ethnografischen Fotografie wurde, suchte den persönlichen Ausdruck zu reduzieren, um das Gesicht möglichst neutral, jenseits der Persönlichkeit zu erfassen, um es als Charakterindiz lesen zu können; dies ermöglichte die Klassifikation des Gesichtes als *pars pro toto*. Im Fokus des Profils steht der Schädel, der sich während des Alterungsprozesses nicht verändert; emotionsauslösende Momente treten in den Hintergrund.

Richtlinien zur Standardisierung der Fotografie, die sich an Bertillon orientierten, sollten in Anthropologie und Ethnologie dafür sorgen, die ethnischen Merkmale der Differenz richtig wahrnehmen und vergleichen zu können.⁴⁹⁸ So entwickelte auch die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU) 1872 ein Konzept, wie fremde Körper zu fotografieren seien, um in der Trennung von Kunst und Wissenschaft Objektivität zu erreichen: schlichtes Licht, keine malerischen Effekte, möglichst entblößt, Umrisse deutlich, bestimmte Posen. Kostümbildern wurde misstraut.⁴⁹⁹

Die Charakteristika anthropologisch-ethnologische Typenfotografie fasst Bärbel Küster wie folgt zusammen⁵⁰⁰: Es handelt sich um die Fotografie eines Menschen in unbewegter Pose, die vom Fotografen vorgegeben wurde. Körper- und Kopfhaltung sind an den anthropometrischen Aufnahmemodus angepasst. Der Blick richtet sich in der Frontalansicht direkt in die Kamera, und ist auf Augenhöhe positioniert. Das Licht fällt steil von oben auf das Gesicht und Oberkörper, ein Umstand, der oftmals die Haut glänzend erscheinen lässt. Individualität wurde zurückgenommen, indem weder Mimik noch Gestik von dem Körper ablenken sollen. Oftmals befindet sich auf solchen Fotos eine Bestellnummer fürs Fotoarchiv; unter dem Bild ist auch eine Typenbezeichnung oder geografische Region angebracht. Nicht zwingend können solche Bildern auch eine Messlatte oder einen genormten Hintergrund zeigen, doch es gibt auch Typenbilder ohne diese Kriterien.⁵⁰¹ Meist sind die Menschen teilweise wenn nicht sogar ganz nackt.⁵⁰²

⁴⁹⁶ Vgl. Jäger 2000, S. 130-135.

⁴⁹⁷ Alphonse Bertillon (1853-1914) war ein französischer Polizeibeamter. Er war außerdem Mitglied der „Société d'Anthropologie de Paris“ und Autor von „Les Races Sauvages“, einem Werk, in dem er seine Klassifikationsmethoden dokumentierte. Die Standardabweichung vom Mittelwert geht auf Francis Galton (1822-1911) zurück, der ebenfalls ein Afrikaforscher war und sich mit menschlichen *Rassen* beschäftigte. Vgl. zu den Methoden Bertillons und Galtons grundlegend: Sekula 2003.

⁴⁹⁸ Jäger 2000, S. 145, führt aus, dass je *primitiver* ein Volk bewertet worden ist, desto unbekleideter und messbarer die Körper dargestellt wurden.

⁴⁹⁹ Dennoch finden sich immer wieder Posen des künstlerischen Kanons. Vgl. Benninghoff-Lühl, Sibylle: Die drei getigerten Grazien. Aufnahmen fremder Körper in der Tradition des Lebenden Bildes. In: Gernig, Kerstin (Hg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Berlin 2001, S. 235-257, S. 244 f.

⁵⁰⁰ Vgl. Küster, Bärbel: Der verglichene Körper – Aktdarstellung und anthropologische Fotografie. In: Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003, S. 94-107, S. 100.

⁵⁰¹ Zu differenzieren von solch anthropologischer Vermessungsfotografie ist die ethnographische Fotografie. Diese rückte stärker die kulturellen Aspekte fremder Kulturen in den Vordergrund. Der fremde Mensch wurde bei der Ausübung alltäglicher Tätigkeiten sowie bei kulturellen Handlungen fotografisch festgehalten. Auch Landschaften und die Gestaltung der Wohnstätten fanden das Interesse der Fotografierenden. Vgl. Lederbogen 1986, S. 49.

⁵⁰² Mit Unmut wurde wahrgenommen, wenn sich Einzelne weigerten, dieser Aufforderung nachzukommen; Ann-Kathrin Keller bemerkt, dass vermutlich ein Großteil der Bilder mit Gewalt erzwungen wurde. Vgl.: Keller, Ann-Kathrin: Fremdes Begehren. O. J., o. S. Online verfügbar unter: <http://www.dunkelgrau.de/page5/page7/page7.html>, Stand: 03.10.2010.

Ab den 1860ern setzte sich die Fotografie als Dokumentationsmedium aufgrund ihrer vermeintlichen Objektivität durch.⁵⁰³ Die sogenannte *anthropologische Vermessungsfotografie* wurde wesentlicher Bestandteil der physischen Anthropologie.⁵⁰⁴ Sie ersetzte teilweise die Vermessung und diente der Dokumentation von Körpern und Rassen.⁵⁰⁵

„Ziel der Sammelaktion war die Anlage eines *Archivs des Menschen*, das im Zeichen des Kolonialismus umso gebotener erschien, als durch rasche Ausbreitung der westlichen Zivilisation *niedere* Kulturstufen scheinbar notwendig dem Untergang geweiht waren. Erst eine möglichst vollständige Sammlung morphologischer und anatomischer Daten lasse, so die Ansicht der Physischen Anthropologen, Aussagen über die Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Körpers, seine Struktur und Entwicklungsgeschichte, zu.“⁵⁰⁶

Damit ist die wichtigste Funktion genannt. Jäger verweist darauf, dass die Fotos nicht nur Mittel der Repression waren, sondern sie dienten gleichzeitig der Legitimation der Tätigkeit von Anthropologie bzw. Ethnologie und trugen zu deren Popularisierung bei. Schließlich dienten solche Fotos noch dem Gegenentwurf zur eigenen Heimat.⁵⁰⁷

Die Wissenschaft vom Fremden wurde im 19. Jahrhundert in verschiedenen westlichen Ländern institutionalisiert. 1869 wurde die „Berliner Anthropologische Gesellschaft“ als erste ihrer Art in Deutschland von Adolf Bastian, Robert Hartmann und Rudolf Virchow gegründet und 1870 zur „Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ umbenannt. Der Zweck dieser Gesellschaft ist, laut Satzung noch heute, die

„Anregung des allgemeinen Interesses für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, die Verbreitung der Erkenntnisse dieser Wissensgebiete in der Öffentlichkeit sowie die Förderung aller Unternehmungen, die der Vertiefung und Erweiterung jener Erkenntnisse dienen.“⁵⁰⁸

Rudolf Virchow, der bis 1902 mit Unterbrechungen der Gesellschaft vorstand, engagierte sich stark für die Etablierung von Ethnografie und Anthropologie. Eines der Forschungsobjekte von Virchow war Amanua Kpapo, deren Fotografien hier exemplarisch analysiert werden. Von ihrem Lebenslauf sind nur Eckdaten bekannt, die Dank der Arbeit Rea Brändles über Leben und Werk von Nayo Bruce gut dokumentiert sind.⁵⁰⁹ Im Oktober 1902 kam Kpapo nach Deutschland und war im selben Jahr erstmals als „Weiße Negerin“⁵¹⁰ in Berlin zu sehen. 1903 schloss sie sich in Zürich der Schaustellergruppe des Togolesen Nayo Bruce an und wurde später seine Ehefrau; gemeinsam hatten sie fünf Kinder. Kpapo war die Attraktion seiner Schaustellertruppe. 1935 kehrte sie nach Togo zurück und verstarb am 5. Mai 1952 in Lomé. Bemerkenswert ist der ambivalente Umgang Nayo Bruces mit solcherlei ethnologischen Untersu-

⁵⁰³ Vgl. Jäger 2000, S. 140, 145. Siehe auch Mémoires de la Société ethnologique. 1/1841, S. VI. Zit. n. Krech, Hartmut: Lichtbilder vom Menschen. Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie. In: Fotogeschichte. Bd. 4, Heft 14, 1984, S. 3-15, S. 6 f.

⁵⁰⁴ Vgl. Lederbogen 1986, S. 47.

⁵⁰⁵ Weiterführend u. a. Poignant, Roslyn: Frühe ethnographische Fotografie. In: Brauen, Martin (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Photographie. Die exotische Bilderflut. Ausst.-Kat. Völkerkundemuseum der Universität Zürich, Royal Anthropological Institut London. Zürich 1982, S. 11-43; Wirz, Albert: Beobachtete Beobachter. Zur Lektüre völkerkundlicher Fotografien. In: Brauen, Martin (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Photographie. Die exotische Bilderflut. Ausst.-Kat. Völkerkundemuseum der Universität Zürich, Royal Anthropological Institut London. Zürich 1982, S. 44-60; Theye, Thomas: Optische Trophäen. Vom Holzschnitt zum Fotoalbum: Eine Bildgeschichte der Wilden. In: Bitterli, Urs/Theye, Thomas (Hg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 18-95;

⁵⁰⁶ Mesenhöller, Peter: Vermessenheiten. Fremde Körper in der Ethnologie und Anthropologie des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 147-162, S. 155 f. Mit „Archiv des Menschen“ bezieht sie sich auf: Heesen, Anke te: Das Archiv, die Inventarisierung des Menschen. In: Lepp, Nicola (Hg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 114-141, S. 115.

⁵⁰⁷ Jäger 2000, S. 146-149.

⁵⁰⁸ Vgl. Homepage: <http://www.bgaeu.de/>. Satzung, Paragraph 2, 1. Absatz. Stand: 22.11.2012.

⁵⁰⁹ Vgl. Brändle, Rea: Bruchstücke einer afrikanisch-europäischen Familiengeschichte. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 51-64; Brändle, Rea: Nayo Bruce. Geschichte einer afrikanischen Familie in Europa. Zürich 2007. An dieser Stelle sei nochmals Rea Brändle für das Bildmaterial von Amanua Kpapo gedankt.

⁵¹⁰ Mit dieser Bezeichnung wurde für die Veranstaltung geworben.

chungen: 1896 wehrte er sich gegen die Untersuchung seiner Frauen durch Felix von Luschan, jedoch nutzte er die Expertisen von Rudolf Virchow und Emile Yung, zu Werbezwecken in Zeitungen.⁵¹¹

Anlässlich der Untersuchung von Amanua Kpapo durch Virchow wurden drei Fotografien im Stile anthropologischer Vermessungsfotografie angefertigt, die exemplarisch für die spezifische Wahrnehmung des wissenschaftlichen Rassismus in dieser Arbeit vorgestellt werden.⁵¹² Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen Kpapo in jugendlichem Alter. (Abb. 8-10) Es handelt sich um Halbporträts im Hochformat, auf denen der angestrahlte Oberkörper vor dunklen Hintergrund abgebildet ist. Kpapos blonde, lockige Haare sind streng zurückgekämmt; um den Hals trägt sie ein Lederband mit Perlen und ist mit einem um den Brustkorb gewickelten Tuchkleid bekleidet. In der Rückenansicht hängt das Tuch locker herab und gibt den Blick auf ihren Körper frei, die helle Haut mit vielen Leberflecken. Kpapo hält das Tuch mit den Armen fest, dass es vorne nicht herunter rutschen kann. Insgesamt steht sie in steifer, gerader Körperhaltung sowie mit ernsten, unbewegten Gesichtszügen vor der Kamera und blickt auf der Frontalansicht direkt zu den Betrachtenden.⁵¹³

Das Sitzungsprotokoll belegt das Interesse Virchows vor allem an Kpapos genealogischer Herkunft, die anhand physiognomischer Belege genau beschrieben und belegt wurde. Er stellt fest, dass es sich zweifelsfrei um eine „Negerin“ handele, obwohl die helle Haut und die blonden Haare dem auch widersprechen könnten.⁵¹⁴ Daneben standen die für Albinismus typischen Charakteristika im Fokus der Untersuchung. Die Art der Beschreibung benennt den Körper nicht von vornherein als pathologisch, doch entsprechend wissenschaftlicher Fragestellungen dieser Zeit konzentrierte man sich auf den Vergleich einzelner Körperteile in ihrer Andersartigkeit bezüglich der weißen Norm.⁵¹⁵ In dieser fragmentierenden Untersuchung, der verbalen Zerstückelung und dem beigemessenen Sensationscharakter, bei der jedes Körperteil in Abgrenzung zum (europäischen, weißen) Richtmaß als *nicht der Norm entsprechend* bewertet wurde, zeigt sich wissenschaftlicher Rassismus und eine spezifische Pathologisierung und Fetischisierung des Körpers der Anderen.⁵¹⁶ Die Reihung der drei Fotografien (Frontal-, Profil-, Rückenansicht) im Modus der anthropologischen Vermessungsfotografie kennzeichnet von vornherein einen nicht der Norm entsprechenden Körper. Aus der detaillierten vergleichenden Analyse physiognomischer und anatomischer Merkmale entwickelt sich zwangsläufig ein imaginäres Gegenbild der *Norm*. Solche Bildserien gewannen aufgrund ihrer dokumentarisch wirkenden Positionierung fast automatisch Evidenzcharakter und leisteten so einen wesentlichen Beitrag zur „Herausbildung von Stereotypen“.⁵¹⁷

Insgesamt zeigt sich also, dass das allgemeine Charakteristikum anthropologischer und ethnologischer Praxis und somit auch ihrer Visualisierungen „Techniken der Distanzierung“ waren.⁵¹⁸ Im Versuch, die Anderen/Fremden zu verstehen, wurde oft räumliche und/oder zeitliche Distanz konstruiert, sowie durch gegensätzliche Formen der Kleidung oder anderer Aspekte kulturelle Ordnungen vermittelt.⁵¹⁹ Distanz ist

⁵¹¹ Vgl. Brändle 2007, S. 59, 229.

⁵¹² Vgl. Virchow Rudolf: Vorstellung der weissen Negerin Amanua samt ihrer angeblichen Schwester. Sitzungsprotokoll, Punkt 13. In: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Bd. 34 1902, S. 492-493.

⁵¹³ Krech 1984, S. 5, bemerkt, dass die Wertung dem Fotografieren vorausging und diese so wesentlich Haltung und Position beeinflusste.

⁵¹⁴ Vgl. o. A. 1902, S. 492.

⁵¹⁵ Vgl. Lederbogen 1986, S. 56.

⁵¹⁶ Vgl. Stammberger, Birgit: Fremdheit am eigenen Körper: Wissenschaftliche Figurationen des Weiblichen und Monströsen. In: discussions. Nr. 1, 2008, o. S. Online verfügbar unter:

http://www.perspectivia.net/content/publikationen/discussions-1-2008/stammberger_fremdheit; Stand: 28.11.2012, Abschnitt 6, o. S.: „Die Abweichung des Anderen in seiner anatomischen Zeichenhaftigkeit wurde biologisiert und naturalisiert und in der im 19. Jahrhundert konstituierten Leitdifferenz des Normalen und des Pathologischen positioniert“ (ebd.).

⁵¹⁷ Axster/Jäger/Kusser 2006, S. 31.

⁵¹⁸ Christian Kravagna verweist darauf, dass Johannes Fabian in „Time and The Other. How Anthropology Makes its Objects“ das Verhältnis der Anthropologie zum Gegenstand in signifikanter Korrelation von Oppositionen bezeichnet; die Distanz zwischen Subjekt und Objekt beschreibt er als ethnografische Praxis. Vgl. Kravagna, Christian: Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum. In: eicp. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik. Bd. 6, 2008, o. S. Online verfügbar unter: <http://eicp.net/transversal/0708/kravagna/de>, Stand: 28.09.2010. Fabian 2002.

⁵¹⁹ Vgl. Frank 2006, S. 37-42. Jäger 2000, S. 144.

der Schlüsselbegriff, um Ordnungen und Herrschaftsverhältnisse zu konstruieren. Um diese Ordnung jedoch nicht nur in der Wissenschaft zu etablieren, sondern zu verbreiten, hielten solche Fotografien auch Einzug in populärkulturelle Werke. Konstruktionen von Alterität konnten in der Wechselwirkung zwischen wissenschaftlichen und populären Diskursen eine enorme Wirkmacht erlangen.⁵²⁰ Ein sehr verbreitetes Beispiel waren Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts *Anthropologien der Weiblichkeit*.

Anthropologien der Weiblichkeit

Bei *Anthropologien der Weiblichkeit* handelt es sich um populärwissenschaftliche, meist reich bebilderte Werke, die rassische und geschlechtliche Ordnungssysteme popularisierten, und die sich großer Beliebtheit erfreuten.⁵²¹ Ein prägnantes Beispiel ist Carl Heinrich Stratz' Buch „Rassenschönheit des Weibes“, zwischen 1901 und 1940 21 mal aufgelegt. An diesem werden spezifische Visualisierungsmechanismen Schwarzer Frauen exemplarisch aufgezeigt

In „Rassenschönheit des Weibes“ veröffentlichte Stratz einen umfangreichen Katalog über Vorzüge und Fehler der „secundären weiblichen Geschlechtscharaktere“⁵²². Er erörtert die „Rassenschönheit“ am Beispiel von Frauen, da „bei den menschlichen Weibern die Rassenmerkmale weniger in das Auge springend, aber bei genauerer Beobachtung reiner ausgeprägt“⁵²³ seien und sie somit den „Rassencharakter“ besser verkörperten. Dahinter könnten aber auch die einfache Verfügbarkeit des Materials⁵²⁴, kommerzielle Gründe, die auf einen männlich-heterosexuellen Voyeurismus zielten⁵²⁵, sowie moralische Aspekte, die den Naturgesetzen und der menschlichen Evolution entsprechend angemessene Geschlechterrollen für Frauen begründeten, gesteckt haben. Stratz betrachtet *Rasse* als naturwissenschaftliche Kategorie und den *Rassencharakter* als vererbbar.⁵²⁶ Er verfolgt einen Fortschrittsgedanken auf chronologisch evolutionärer und ästhetischer Ebene, indem er körperliche Merkmale bewertet.⁵²⁷ Die Kategorien *gender*, *race* und *aesthetic* nutzt Stratz, um anhand von Bildern eine auf Schönheit ausgerichtete *Rassenhierarchie* zu konstruieren. Das Ideal verkörpert für Stratz die normale, gesunde Frau der „nordischen weißen Rasse“⁵²⁸, an der er konventionelle europäische Schönheitsvorstellungen wiederfand.⁵²⁹ Mit diesem Ideal verglich er visuell, verbal und strukturell Körper nicht-weißer Frauen.

Grundlegende Visualisierungsstrategie solcher Ideologie ist die *Gegenüberstellung* bzw. der *Vergleich*. Die Einteilung in bestimmte *Rassengruppen* bzw. -*charaktere* und die damit verbundene Bewertung der Schönheit nimmt Stratz anhand bestimmter körperlicher Kriterien vor. Die Hautfarbe ist dabei sein erstes Differenzierungsmerkmal und primärer Marker, das gleich in der Einleitung zur Sprache kommt. Stratz zeigt in einem Doppelporträt eine hellhäutige und eine Schwarze Frau, die einander gegenüberstehen. (Abb. 11) Die Körperhaltung der Weißen, die halbschräge Rückansicht, die weiße Decke, mit der sie einen Teil ihrer Blöße verdeckt, sowie ihre Armhaltung, Kopfneigung und ihr lächelnder Blick über die Schulter suggerieren eine verschämte, möglicherweise auch kokettierende Geste. Die Schwarze Frau

⁵²⁰ Vgl. Jäger 2000, S. 144.

⁵²¹ Michael Hau vermutet, dass sowohl Frauen als auch Männer des gebildeteren und wohlhabenderen Bürgertums diese Bücher rezipierten, da nur sie sich diese aufgrund der hohen Preise leisten konnten. Vgl. Hau, Michael: *The Holistic Gaze in German Medicine, 1880-1930*. In: *Bulletin of the History of Medicine*. Bd. 74, Heft 3, 2000, S. 495-524, S. 503. Weiterführend Fuchs, Brigitte: *Rasse, Volk, Geschlecht. Anthropologische Diskurse in Österreich 1850-1960*. Frankfurt a. M. 2003, S. 169 ff. Weitere Beispiele: Heinrich Ploss' und Max Bartels' „*Das Weib in Natur- und Völkerkunde*“, Leipzig 1885, bis in die 1920er Jahre neu aufgelegt, 2015 nachgedruckt. Albert Friedenthals „*Das Weib im Leben der Völker*“, Berlin 1910. Carl Heinrich Stratz' „*Die Schönheit des weiblichen Körpers*“, Stuttgart 1898, 1941 in der 46. Auflage, 2015 bei Saxoniabuch wieder aufgelegt.

⁵²² Fuchs 2003, S. 171

⁵²³ Stratz, Carl Heinrich: *Die Rassenschönheit des Weibes*. 21. Aufl. Stuttgart 1940, S. 1

⁵²⁴ Hau weist darauf hin, dass Stratz als Gynäkologe deutlich mehr Bilder von Frauen als von Männern besessen haben dürfte. Vgl. Hau, Michael: *The Cult of Health and Beauty in Germany. A Social History, 1890-1930*. Chicago 2003, S. 89 f.

⁵²⁵ Vgl. Hey, Barbara: *Vom dunklen Kontinent zur anschniegenden Exotin*. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. 8/2/1997, S. 186-211, S. 195 f.

⁵²⁶ Stratz 1940, S. 18-54.

⁵²⁷ Mit dieser Auffassung schließt er sich Forschern wie z. B. Georges Cuvier, Gustav Fritsch und René Verneau an.

⁵²⁸ Ebd., S. VIII.

⁵²⁹ Fuchs 2003, S. 171, verweist auf: Stratz, Carl Heinrich: *Die Schönheit des weiblichen Körpers*. Stuttgart 1898, S. 167 f.

hingegen steht leicht erhöht, frontal zum Betrachter mit offener Körperhaltung; sie wirkt mit der in die Hüfte gestützten Hand und an der Wand gelehnt selbstbewusst und offensiv. Das Bild zeigt jedoch etwas anderes als die Texte, die Stratz beordnet:

„Den schroffen Gegensatz zwischen schwarzer und weißer Haut bringt *Fig. 14 Helle und dunkle Haut* in augenfälliger Deutlichkeit zum Ausdruck; eine von Negerblut durchtränkte Äthiopierin neben einer weißhäutigen Italienerin, der Anfang und das Ende der Entwicklung in dieser Richtung hin.“⁵³⁰

Unterschrieben mit „Helle und dunkle Haut“ wird diese in den Vordergrund gerückt bzw. das Bild auf diesen Aspekt hin reduziert. Haut wird fetischisiert und steht stellvertretend für „Rassencharaktere“. Gleichzeitig lädt Stratz Hautfarbe symbolisch auf, indem er „schwarz“ an „Negerblut“ koppelt, das er als aktiv und – in seiner Formulierung des „Durchtränkens“ – auch als aggressiv bewertet. Im Text des dazugehörigen Kapitels erläutert Stratz, dass es sich bei „schwarz“ und „weiß“ um anthropologische Farbbegriffe handelt, die nicht den allgemeinen Farbbezeichnungen, sondern dem Eindruck eines „vorherrschenden Farbtones“ entsprechen, der mit „einer Reihe anderer kennzeichnender Körpermerkmale [verbunden ist]“.⁵³¹ Stratz fordert indirekt die Betrachtenden auf, die relevanten Aspekte aus den Bildern herauszusuchen und damit die Körper per Blick zu fragmentieren. Die Wertung des Entdeckten gibt er durch Texte vor. Dieser Visualisierungsstrategie ist an Evidenz kaum etwas entgegenzusetzen. Durch regionale Verortung und farbige Markierung werden die Frauen zu Trägerinnen des Fetisch Hautfarbe und zu Verkörperungen eines „*Rassencharakters*“. Es steht weniger der ästhetische Vergleich der Personen⁵³² als die inszenierte und manipulierte Bewertung unterschiedlicher Kulturen im Raum.

Die *Inszenierung des Körpers* ist der zweite wesentliche Aspekt. Nicht nur über die Texte werden Bedeutungen eingeschrieben, sondern sie sind auch in den Bildern selbst in Posen, Attributen und über Kontextualisierungen präsent⁵³³: Eine große Bedeutung kommt dem Bildhintergrund der Aufnahmen zu, da dieser den Körper des Modells kontextualisiert. Während Schwarze Frauen eher vor als wild konnotierter Natur oder als primitiv bewerteten Strohütten gezeigt werden, posieren weiße Frauen meist vor kunstvollen Tapeten oder einem neutralen Hintergrund.⁵³⁴ Die Haltungen des Körpers sind ein weiterer Aspekt: Weiße Frauen sind oftmals in kunstvollen, tradierten Posen zu sehen, die z. B. an Botticellis Venus erinnern. Bei visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen in Stratz' Werk fällt auf, dass sie oft ungekünstelt und schlicht abgelichtet wurden, ganz im Sinne ethnologisch-anthropologischer Fotografie. Manchmal werden durch die Wahl des Ausschnitts bestimmte körperliche Eigenschaften in den Vordergrund gestellt, wie bei „Hottentottin mit Steatopygie. In der Abbildung wurde der Ausschnitt der Seitenansicht so gewählt, dass ihr Gesäß an dem linken und die Brust fast an den rechten Bildausschnitt stoßen, während die verkürzte Darstellung oberhalb des Knies die starke S-Form von Gesäß und Oberkörperpartie betont und das Gesäß optisch vergrößert. Wenn Schwarze Frauen einmal in tradierter Kunstpose in Stratz' Werk zu sehen sind, dann wirkt diese weniger nobilitierend denn vielmehr lächerlich. Beispielsweise erinnern in „Drei Zulumädchen in Volkstracht“⁵³⁵ die Posen an das Motiv der „Drei Grazien“, doch durch Hintergrund, Bekleidung und Schmuck sowie mittels des Mediums Fotografie wird eine grotesk wirkende Differenz zur europäischen Sehgewohnheit heraufbeschworen, die den konstruierten Unterschied der Kulturen verstärkt.⁵³⁶

Das *Spiel mit pornografischen Codes* ist schließlich ein weiteres Mittel der Körperinszenierung. Entkleidung thematisieren unter anderem die Fotografien „Senegalmädchen mit Rock“ und „Senegalmädchen in

⁵³⁰ Stratz 1940, S. 26.

⁵³¹ Stratz 1940, S. 28.

⁵³² Vgl. Fuchs 2003, S. 169.

⁵³³ Die im Folgenden beschriebenen Bilder stehen im Kapitel „Schwarze Hauptrasse“ in Stratz 1940.

⁵³⁴ Vgl. die Ganzkörperaufnahmen „Negerin“ und „Weiße“ bei Stratz 1940, S. 40.

⁵³⁵ Vgl. Stratz 1940, S. 121. Nach eigenen Angaben entnahm er diese Abbildung Emil Selenkas: *Der Schmuck des Menschen*. Berlin 1900.

⁵³⁶ Vgl. zur Darstellung Schwarzer Frauen in westlicher ikonografischer Tradition: Jäger 2000, S. 136.

Volkstracht“.⁵³⁷ Beide Bilder zeigen eine junge Frau in selbstbewusster Körperhaltung und mit offenem Blick. Von einem Bild zum anderen scheint sie sich entblößt zu haben. Zunächst nur mit einem geknoteten Tuch um die Hüfte bekleidet, hält sie es in dem zweiten Bild auseinandergefaltet hinter ihrem Körper und gibt so den Blick frei, der mittels der Hüftkette auf die Körpermitte gelenkt wird.

„Ein hübsches Beispiel dafür, daß diese Kulturbegriffe keinem dringenden Bedürfnis entsprechen, ist das dreizehnjährige Mädchen aus dem französischen Senegal (...), welches sein buntgemustertes Kattunröckchen mit der unschuldsvollsten Miene öffnet, um darunter die spärliche Nationaltracht zu zeigen.“⁵³⁸

Bild und Begleittext appellieren an den Voyeurismus der Betrachtenden. Die pornografische Geste wird als Brauchtum verschleiert und die Frau sexualisiert sowie negativ charakterisiert. Unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit wird die inhärente pornografische Strategie gerechtfertigt.

Die beschriebenen Repräsentationsstrategien in Stratz' Werk haben kaum etwas mit den in Anthropologie und Ethnologie typischen Darstellungsstrategien zu tun; vielmehr orientieren sie sich an solchen in der Kunst und Pornografie üblichen.⁵³⁹ Das offenbart den Zweck dieser Publikation – weniger wissenschaftlich als voyeuristisch auf einen ästhetischen Schautrieb ausgerichtet und ein besonderes *Rassenkonzept* propagierend, es handelt sich um die Kombination ästhetischer Wahrnehmung mit einem Kanon idealer Körperproportionen, wie ihn z. B. Gustav Fritsch propagierte. Stratz nutzte teilweise Fritschs Bildmaterial und nahm direkt Bezug zu dessen Thesen, z. B. indem er Künstler wie Polyklet, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Gottfried Schadow als Ideale darstellte.⁵⁴⁰ Der Schautrieb generierte sich aus einer Gesellschaft, in der relativ prude Moralvorstellungen herrschten.⁵⁴¹ Nacktfotos waren nur zulässig, wenn sie den ästhetischen Kategorien der damaligen Kunstfotografie entsprachen, d. h. malerisch und vor allem unscharf waren, als Bildvorlage für Maler galten oder durch Begriffe wie *künstlerisches Foto* oder *Naturschönheit* legitimiert wurden.⁵⁴² Die unbedeckte Darstellung Fremder bot nun die Möglichkeit, die restriktiven Moralvorstellungen der Zeit zu umgehen und dem Anblick entblößter Körper zu frönen.⁵⁴³ Bevorzugt wurden Frauen in aufreizenden Posen gezeigt; es „erwachte die Ethnopornographie“.⁵⁴⁴

„Durch diese Art der Fotografie wurde ein Aspekt des Lebens der Afrikanerin – hier die nackten Brüste der Frau – isoliert dargestellt und durch die für uns eindeutige (gestellte) Pose sexualisiert.“⁵⁴⁵

Den Reiz der Bilder machten die exotistisch verklärte Faszination für das Fremde und die bereits in der *Schwarzen Venus* angelegte ambivalente Vorstellung einer schönen, verführerischen, aber auch promiskuitiven Schwarzen Frau aus. Hinzu kam die Verwerflichkeit der Betrachtung, die mit dem Reiz des Verbotenen lockte.⁵⁴⁶ Letztlich vermittelten solche Bilder den Betrachtenden auch Teilhabe an der kolonialen Eroberung: Schwarze Frauen wurden sinnbildlich „zum Objekt gewordene Körper der Kolonie“⁵⁴⁷, die auf der einen Seite mit Blicken und auf der andern Seite „unter Zwang und unter Anwendung von Gewalt in Besitz genommen wurden.“⁵⁴⁸

⁵³⁷ Stratz 1940, S. 154 f. Siehe Abbildungen dess., S. 154, Fig. 115 sowie S. 155, Fig. 116. Vgl. zu dieser Strategie: Wilis/Williams 2002, S. 35-58.

⁵³⁸ Stratz 1940, S. 154 f.

⁵³⁹ Dies erscheint ungewöhnlich angesichts der Tatsache, dass Fritsch und andere Anthropologen mit großer Sorgfalt standardisierte Methoden der Fotografie entwickelten, um Menschen vermessenend zu vergleichen; vgl. Hau 2003, S. 88 f.

⁵⁴⁰ Vgl. Benninghof-Lühl 2001, S. 244 ff.

⁵⁴¹ Z. B. galt das entblößte Knie einer weißen Frau als unanständig Vgl. Arndt, Susan: Impressionen. Rassismus und der deutsche Afrikadiskurs. In: Arndt, Susan (Hg.): AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland. Münster 2001, S. 11-70, S. 20.

⁵⁴² Vgl. Lederbogen 1986, S. 56.

⁵⁴³ Vgl. Lederbogen 1986, S. 56.

⁵⁴⁴ Arndt 2001b, S. 20. Vgl. Auch Jäger 2000, S. 134.

⁵⁴⁵ Arndt 2001b, S. 20.

⁵⁴⁶ Vgl. Lederbogen 1986, S. 56.

⁵⁴⁷ Zeller 2010, S. 102.

⁵⁴⁸ Ebd. „Fotografieren heißt, das fotografierte Ding in Besitz nehmen, es sich aneignen, sagt Susan Sontag. (...) In der erotischen Fotografie (...) ist das Bild auch ein In-Besitz-Nehmen des sexuellen und erotischen Opfers. Die erotische Fotografie lädt

Über die Schönheit, die unter die Differenzkategorie *aesthetic* fällt, verbindet Stratz *gender*, *race* und *class*. Allen Frauen *nicht-weißer Rassen* sei es bedingt durch Evolution und Vererbung nicht möglich, das Schönheitsideal und damit die oberste Stufe der *Rassenhierarchie* zu erreichen. Dem Ideal nahe kämen lediglich Frauen innerhalb der *weißen Rasse* in der nordischen Gruppe, die aus höheren und angeseheneren Familien stammten, da nur diese kultivierter seien und sich weniger mit anderen *Rassen* gemischt hätten.⁵⁴⁹ Bestimmte fremde Frauen würden zwar auf europäische Männer sehr anziehend wirken, doch diesen schreibt Stratz Vulgarität und oberflächliche Schönheit zu.⁵⁵⁰ Stratz sieht seine Argumentationen mittels einer rassistisch-ästhetischen Typologie, die auf Aspekte des Sozialdarwinismus und die platonische Morphologie von Idealtypen zurückgreift, bestätigt.⁵⁵¹ Diese Theorie betrachtet Hau als Verbindungsstück zwischen den phylogenetischen Morphologen des 19. und den idealistischen Morphologen des frühen 20. Jahrhunderts. Interessant ist der populärwissenschaftliche Aspekt von Stratz' Werk, der in der Argumentation und Bestätigung wissenschaftlicher Erkenntnisse Stereotype aufgreift, bestätigt und so performativ erzeugt, und in seiner gesellschaftlichen Reichweite wesentlich zur Verbreitung von Stereotypen beitrug.

Text-Bild-Artikel

Eine noch größere Reichweite besaßen Zeitschriften, die in den zwanziger und dreißiger Jahren mit der Illustrierten Presse einen enormen Aufschwung erreichte. Illustrierte vermittelten in Berichten mittels Text und Bild über fremde Kulturen, Völker und Länder in zentraler Position einen Zugang zur Welt und erlangten so eine hohe „Bedeutung [...] für die Formung eines visuellen *Weltbildes* breiter Leserkreise“.⁵⁵² Klaus Pohl legt dar, dass es bereits mit dem ersten Erscheinen einer Illustrierten in Deutschland 1843 Ziel der Verleger war

„die Tagesgeschichte selbst mit bildlichen Erläuterungen zu begleiten und durch eine Verschmelzung von Wort und Bild eine Anschaulichkeit der Gegenwart hervorzurufen“.⁵⁵³

Fotografien direkt zu reproduzieren, setzte sich ab den 1890er Jahren zunehmend durch. In den zwanziger Jahren bildete sich der „moderne Bildjournalismus“⁵⁵⁴ aus, der sich in den dreißiger Jahren etablierte. Hendrik Stahr stellt die Spezifika solcher Artikel für die Zwischenkriegsjahre dar.⁵⁵⁵ Er versteht unter Foto-Text-Artikeln 1. fotografisch illustrierte Artikel, die von einer Person anonym oder namentlich verfasst waren und deren illustrierende Fotografien aus unterschiedlichen Quellen stammen, 2. Fotoberichte, bei denen die Herkunft bzw. der Autor der Fotografien nachgewiesen werden kann, und 3. Fotoreportagen, die von einem Fotografen produziert wurden.⁵⁵⁶

Fremde Völker und Länder waren ein beliebtes Thema von Foto-Text-Artikeln. Als bevorzugtes Bildsujet ethnografischer Artikel, dem vorherrschenden Themenfeld, erkennt Stahr Schwarze Frauen, die meist nur partiell bekleidet sind; es handelt sich fast ausschließlich um junge schöne Frauen, die dem europäischen Schönheitsideal entsprechen.⁵⁵⁷ (Abb. 12) Dieser Umstand spiegelt Machtstrukturen des Begehrens wider. Allerdings erkennt Stahr auch, dass die schönheitliche Darstellung oft durch die Texte der Artikel

den Bildraum zu projizieren.“ Weiermeir, Peter: Anmerkungen zur Geschichte der erotischen Fotografie. In: Fotogeschichte. Nr. 5, Teil 16, 1985, S. 63-67, S. 65.

⁵⁴⁹ Wenn Abbildungen nicht den im Text dargelegten Anforderungen entsprechen, begründet Stratz das mit *Rassenmischung*.

⁵⁵⁰ Vgl. Hau 2003, S. 91.

⁵⁵¹ Vgl. ebd., S. 87 f.

⁵⁵² Stahr 2004, S. 7.

⁵⁵³ Leipziger Illustrierte Zeitung. 1. Juli 1843, Titelseite. Zit. n. Pohl, Klaus: Die Welt für jedermann. Reisephotographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Pohl, Klaus (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 bis heute. Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Giessen 1983, S. 96-127, S. 96.

⁵⁵⁴ Pohl 1983b, S. 97.

⁵⁵⁵ Stahr 2004.

⁵⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 45 f.

⁵⁵⁷ Vgl. Stahr 2004, S. 493.

unterlaufen und ins Lächerliche gezogen wird. Dies sei Zeichen des ambivalenten Charakters, der „Ausdruck der Paradoxien des exotistischen Begehrens und der rassistischen Abwertung war“⁵⁵⁸.

Zwar kann Henrik Stahr nachweisen, dass sich die Einstellungen gegenüber Fremden in den Zwischenkriegsjahren in komplexer Weise ausdifferenziert haben, doch trotzdem nehmen diese Differenzierungen eine hegemoniale Perspektivierung ein, in der gegenüber Fremden eine typisierende Wahrnehmung vorherrscht. Stahr verweist beispielhaft auf die afroamerikanische Künstlerin Florence Mills, die auch im Deutschland der Weimarer Republik sehr bekannt war. Einerseits wurde sie mittels rassistischer Klassifizierungen wie „Negerin“ oder auch „Vollblut“ beschrieben, die dazu dienten, „Fähigkeiten zu naturhaften Eigenschaften zu stilisieren, zum Ausdruck einer wesenseigenen Primitivität und größeren Naturnähe“ zu machen.⁵⁵⁹ Gleichzeitig rückten aber die daneben abgebildeten Werbefotografien die Künstlerin in ein vorteilhaftes, individualisiertes Licht. Stahr bewertet die dort angewandten Strategien, z. B. den Einsatz von exotistischer Kleidung sowie Formen hybrider Ästhetik, wie sie der Bubikopf im Gegensatz zu krausen Haaren vermittelte, als „kulturellen Anpassungsprozess an die ästhetischen Erwartungen der weißen Rezipienten“⁵⁶⁰. Er stellt fest, dass die Texte, die die Künstlerin als austauschbares Individuum beschrieben⁵⁶¹, solcherlei Details in den Darstellungen übergangen und damit die Verfasser auch die Widersprüche ignorierten, die sie über die Texte im Verhältnis zu den Fotos produzierten.

Die Art der Typisierung beschreibt Stahr als einen Modus touristischer Wahrnehmung, weg von den Mechanismen eines anthropometrischen Typenbildes. Dabei würden als typisch angesehene Merkmale an Körpern, aber auch in Szenerien oder Landschaften gesucht und fixiert, um das Typische, das in diesem Fall dem Authentischen entsprach, ausfindig zu machen.⁵⁶² Das Authentische bzw. Ursprüngliche, ganz in der rousseauschen Tradition, hatte sich in den zwanziger Jahren als ein idealer Topos etabliert. Foto-Text-Artikel fungierten als Wunsch- und Gegenbilder zur eigenen Gesellschaft „auf ihrem Weg zu einer widersprüchlichen, von Ambivalenzen durchzogenen und krisenhaften Moderne“⁵⁶³. Der dabei oft angeschlagene ironische Ton sei nach Stahrs Ansicht den Vorgaben der Unterhaltungsindustrie geschuldet, verweise aber auch auf die Ambivalenz, die dem ganzen Themenkomplex innewohne. Das eigentliche Negativbild seien weder Schwarze noch Indianer an sich gewesen, sondern der *mimic man*,

„ein synekdochischer Typus und Repräsentant der Ambivalenz kolonialer Herrschaft, die durch ihren Erfolg der Assimilation der kolonialen Objekte ihre eigenen Grundlagen vernichte.“⁵⁶⁴

Diese Figur führe der Gesellschaft einerseits den Verlust der wilden Authentizität vor Augen und beraube sie damit ihrer Wunschvorstellung. Andererseits verkörpere der *mimic man* den drohenden Verlust kolonialer Herrschaft und der weißen Dominanz. Doch in den Foto-Text-Artikeln erscheinen nicht unbedingt Männer in dieser Position, sondern diese Paradoxie ist wieder mit Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit verknüpft: Es ist die Figur der „Bastardin“⁵⁶⁵, die die Auflösung von Grenzen verkörpere. Ihre Konstruktion sei mit „Rassistische[n] Ängste[n], aber auch unterschwellige[m] (in den Fotografien aufscheinende[m]) Grenzen übertretende[m] Begehren“ verknüpft.⁵⁶⁶

Völkerschauen

Neben Druckmedien erfolgte inszeniertes Betrachten und Studieren von als *fremd* bewerteten Menschen auch in Form von Spektakeln. *Völkerschau* ist dabei der am häufigsten verwendete Sammelbegriff für Veranstaltungsformen, bei denen als fremd wahrgenommene Menschen, insbesondere solche außereuro-

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Stahr 2004, S. 308.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Vgl. Stahr 2004, S. 304-309. Siehe auch Zeller 2010, S. 199-208.

⁵⁶² Vgl. Stahr 2004, S. 502.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 503. Die Bezeichnung wurde geprägt durch Homi Bhabha. Vgl. Bhabha 2007, S. 125-137.

⁵⁶⁵ Stahr 2004, S. 503.

⁵⁶⁶ Ebd.

päischer Länder, auftraten oder zur Ansicht dargeboten wurden.⁵⁶⁷ Damböck konstatiert, dass Völkerschauen in einer weiten Definition bis in die griechische und römische Antike zurückzuverfolgen seien⁵⁶⁸: In Triumphzügen wurden nach erfolgreichen Kriegen die Gefangenen in den Heimatstädten vorgeführt, um militärische Überlegenheit zu demonstrieren. Damböck sieht einen auffälligen Zusammenhang zwischen den Expansionswellen und der Veranstaltung von Völkerschauen, zumal unterschieden wird, zwischen denjenigen, die betrachten (Subjekte), und dem bzw. denen, die betrachtet werden (Objekte).⁵⁶⁹ Für diese Arbeit erweisen sich Völkerschauen vor allem als Kontaktzonen interessant, insofern Kunstschaffende dort Schwarzen Frauen und Männern begegnen und Modelle finden konnten.

Die Hochzeit der Völkerschauen liegt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie wurden bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges immer größer und professioneller.⁵⁷⁰ Allein in Deutschland gab es zwischen 1870 und 1940 mehr als 300 Schaustellergruppen aus aller Welt, die täglich bis zu 60.000 BesucherInnen hatten.⁵⁷¹ Als Voraussetzung für diese Entwicklung betrachtet Anne Dreesbach das Wachstum der Städte im Zuge der Industrialisierung.⁵⁷² Wegweisend für die Entwicklung war Carl Hagenbeck mit seinen zahlreichen Schaustellungen zwischen 1874 und 1931. Er distanzierte sich vom Unterhaltungsmilieu und stellte die Schauen gezielt mit dem Anspruch auf Authentizität in einen naturwissenschaftlichen Kontext.⁵⁷³ Hagenbeck knüpfte geschickt an die Wissenschaftspopularisierung und die Kolonialbewegung an und stellte so eine Verbindung zwischen moderner Massenunterhaltung und dem Prozess der Konstitution einer bürgerlichen Bildungselite her.⁵⁷⁴ Sowohl für die Gesellschaft als auch für Wissenschaftler übernahmen Völkerschauen eine Ersatzfunktion für nicht selbst durchführbare Reisen bzw. Expeditionen.⁵⁷⁵ Wissenschaftliche Präsenz war bei Schauen von doppelseitigem Nutzen, da sie einerseits Gelegenheit zur Herstellung ethnologischer und anthropologischer Fotos bot⁵⁷⁶, während gleichzeitig die Forscher und deren Arbeit als Beleg für Authentizität und Wissenschaftlichkeit der Schauen galten und Werbezwecken dienten; auch Amanua Kpapo wurde mit der Zertifizierung Emile Yungs und Rudolf Virchows beworben.⁵⁷⁷

Neben den wissenschaftlichen Aspekten verfolgten die Schaukonzeptionen auch ideologische Konzepte⁵⁷⁸, jedoch stand über allem ein Profitstreben, das über den Wunsch nach exotistischer Unterhaltung befriedigt wurde.⁵⁷⁹ Ein wichtiges Kriterium bei der Auswahl der Ausgestellten war ein vermeintlicher Exotik-Faktor.⁵⁸⁰ Im Großen und Ganzen sollte zusammen mit der Ausstattung des Ausstellungsortes ein

⁵⁶⁷ Vgl. Kreis, Karl Markus: *Indianer in Deutschland. Die inszenierte Authentizität der Völkerschauen. Der Film im Ensemble der Künste um 1900.* Marburg 2005. Online unter: <http://www.soziales.fh-dortmund.de/kreis/website/Marburg.pdf>, Stand: 1.7.2011. Vgl. zur Problematik des Begriffs: Dreesbach, Anne: *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung exotischer Menschen in Deutschland 1870-1940.* Frankfurt a. M. 2005, S. 319 f. Siehe weiterführende Literaturhinweise zu Völkerschauen bei: Firla, Monika: *Der kameruner Artist Hermann Kessern. Ein schwarzer Crailsheimer.* Crailsheim 2010, S. 17.

⁵⁶⁸ Vgl. Damböck, Sabine: *Indianerschauen in Wien von 1875-1906.* Diplomarbeit Universität Wien 2010. Wien 2010, S. 9. Online verfügbar unter: http://othes.univie.ac.at/9058/1/2010-03-16_0403601.pdf, Stand: 1.7.2011.

⁵⁶⁹ Vgl. zur Aktualität von Völkerschauen z. B. Data, Dea/Glick, Nina/Höhne, Markus: *Afrikanische Kultur und der Zoo im 21. Jahrhundert, eine ethnologische Perspektive auf das African Village im Augsburger Zoo.* Halle a. d. Saale, 4. Juli 2005. Online verfügbar unter: <http://www.eth.mpg.de/cms/en/people/d/mhoehe/pdf/africanZooVillage.pdf>, Stand: 5.10.2012.

⁵⁷⁰ Grund dafür sind die Verluste globaler Geschäftsbeziehungen und die Verdrängung durch neue Unterhaltungsformen. Vgl. grundlegend Lewerenz, Susann: *Inszenierungen des Exotischen und ArtistInnen afrikanischer, arabischer und asiatischer Herkunft im deutschen Schaugewerbe, 1920-1960 (Arbeitstitel).* Sowie: Dreesbach 2003, S. 247 ff., S. 306-318. Vgl. zu Völkerschauen unter der Nazi Herrschaft Forgey 1994.

⁵⁷¹ Vgl. Dreesbach 2003, S. 11.

⁵⁷² Vgl. ebd., S. 40-43.

⁵⁷³ Daher fanden sehr viele seiner Veranstaltungen in Zoologischen Gärten statt. Vgl. zum Überblick über relevante Literatur: Lewerenz 2006, S. 66 f.

⁵⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 67.

⁵⁷⁵ Vgl. Lederbogen 1986, S. 50, S. 55 f.; Ames, Eric: *Intermissions at the Völkerschau: Travelling Between Performances.* In: *Issues of Performance in Politics and the Arts. Proceedings of the Third Annual Interdisciplinary German Studies Conference at Berkeley.* Berkeley 1997, S. 117-127, S. 122.

⁵⁷⁶ Vgl. zur Zusammenarbeit von Schaustellern mit Wissenschaftlern: Thode-Arora 2004, S. 34.f.

⁵⁷⁷ Vgl. Thode-Arora 2004, S. 30 f.; Brändle 2007, S. 59.

⁵⁷⁸ Dabei handelte sich z. B. um Kolonialismus, Kolonialrevisionismus, nationale Identität, Gemeinschaft, Überlegenheitsgefühl. Siehe auch Thode-Arora 2004, S. 25-28.

⁵⁷⁹ Vgl. Dreesbach 2005, S. 13 f. Aus diesem Grunde gab es auch eine große Zahl Schauen, „die man zur Kategorie *Show Business* zählen kann“. Thode-Arora 2004, S. 26.

⁵⁸⁰ Vgl. Dreesbach 2005, S. 15.

möglichst reizvoller Eindruck entstehen. Ein häufiges Thema, das diese Kriterien erfüllte, war daher *Afrika*, und einige Veranstalter, sowohl Deutsche als auch Afrikaner wie z. B. Nayo Bruce, hatten sich darauf spezialisiert. Thode-Arora schätzt den Anteil dieser Schauen auf ca. 30 Prozent.⁵⁸¹

Drei grundlegende Elemente des kommerziellen Erfolgs von Völkerschauen isoliert Dreesbach: die Aktivierung vorhandener Klischeebilder, die Berücksichtigung der Lebenswelt des Publikums und die Notwendigkeit, Aufmerksamkeit zu erregen.⁵⁸² All diese Aspekte wurden sowohl in der Inszenierung der Schau selbst als auch in der Werbung aufgegriffen.⁵⁸³ Über die Aktivierung von Klischeebildern konnten Besucher sich bestätigt fühlen, Gesehenes verarbeiten und vorhandene Fremdheitsmuster integrieren; dabei wurden in der Regel keine neuen Bilder des Fremden geprägt, sondern Stereotype verfestigt. Das passende Klischeebild war mit der präsentierten Volksgruppe verknüpft⁵⁸⁴: Männer aus Zentral- und Südafrika wurden vor allem als Wilde mit Speeren und Messern bewaffnet, mit Tierhäuten bekleidet inszeniert. Sie führten Kriegstänze auf oder es wurden ihnen Tiere des afrikanischen Kontinents beigegeben. Schwarze Frauen hingegen wurden als *Verführerinnen*⁵⁸⁵, *Kriegerinnen* (z. B. „Amazonen-corps“⁵⁸⁶), *monströse Wilde* (z. B. „50 schwarze Kongoweiber“⁵⁸⁷) oder *Mütter* im Familienkontext gezeigt. Die Inszenierung Amanua Kpapos entsprach dem Klischee *afrikanische Stammesfrau*. (Abb.13) Zu den prägenden Aspekten gehörten traditionelle Kleidung, Schmuck und Frisur, häufige Repräsentation im familiären Kontext sowie durch anthropologisch-ethnologische Praxis bekannte regionale und soziale Verortungen in Texten der Werbemedien wie „Stamm“, „Afrika“, „Negerin“.

Wichtig bei der Inszenierung war zudem die Wahrnehmung des Gezeigten als authentisch – der zweite der von Dreesbach herausgestellte Aspekt. Dabei fand die Lebenswelt des Publikums Berücksichtigung, indem man sich an der ikonografischen Tradition aus vorfotografischer Zeit orientierte und eine etablierte Bildsprache aufgriff.⁵⁸⁸ Aus der orientalistischen Kunst und Literatur bekannte Szenen wie *Harem* oder *Karawane* wurden aufgegriffen. Je nach Anzahl der Personen wurden bestimmte Szenen wie beispielsweise *Familie*, oder *Drei Grazien* gestellt.⁵⁸⁹ Auch die etablierte Bildsprache klassischer Gruppenbilder und Doppelporträts wurde genutzt. Familiäre Bezüge spielten dabei eine Rolle; in diesem Sinne ist auch Kpapo im Doppelporträt mit ihrer vermeintlichen *Schwarzen Schwester*⁵⁹⁰ sowie als Mutter inmitten ihrer Familie inszeniert. In dem Vertrauten wurde jedoch auch gleichzeitig die differente Lebenswelt offenbar, hier die polygame Familienstruktur. Vertraut ist dem deutschen Publikum die Familie – die polygame Struktur erscheint jedoch fremd und ungewöhnlich. Und dabei handelt es sich um den dritten notwendigen Faktor für den Erfolg des Unternehmens nach Dreesbach: die Notwendigkeit, etwas Neues, Unbekanntes und Spektakuläres zu präsentieren.⁵⁹¹ Doch das ungewöhnlichste an der Gruppe des Bruce Nayo war nicht die Familienstruktur, sondern Amanua Kpapos äußere Erscheinung.

Ihre körperliche Erscheinung wurde als inhärenter Schwarz-Weiß-Kontrast wahrgenommen – einerseits durch ihre Herkunft aus einer Schwarzen Familie und andererseits durch den Albinismus. In diesem Sin-

⁵⁸¹ Vgl. Thode-Arora 2004, S. 29-31.

⁵⁸² Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Dreesbach 2005, S. 110-194.

⁵⁸³ Geworben wurde über Anzeigen in der Presse, mittels Plakaten, Postkarten, Reklameschildern sowie über Rekommandeure. Vgl. Thode-Arora 2004, S. 35-36.

⁵⁸⁴ Vgl. hier und im Folgenden Dreesbach 2005, S. 136 f.

⁵⁸⁵ Vgl. zur Konstruktion in der Kolonialliteratur: Bechhaus-Gerst, Marianne: *Schwarze Eva*. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Neddermann, Hauke (Hg.): *Frauen in den deutschen Kolonien*. Berlin 2009, S. 188-193.

⁵⁸⁶ Vgl. Anonym: „Amazonencorps“, um 1890, Plakat, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Abgebildet in: Thode-Arora, Hilke: *Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 108. Siehe auch Dreesbach 2005, S. 136, 166. Gieseke, Sunna: *Soldaten im Unterrock – Amazonen in Köln*. In: *Kopfwelten e.V.* 2008. Online verfügbar unter: <http://www.kopfwelten.org/kp/begegnung/amazonen/>, Stand: 28.09.2011.

⁵⁸⁷ Vgl. Jo Steiner: „Passage Panoptikum: 50 wilde Kongoweiber“, 1913, Plakat, Farblithographie, 72x98,5 cm. Deutsches Historisches Museum. Abgebildet in: Gilroy, Paul (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin 2004, S. 280.

⁵⁸⁸ Vgl. Jäger 2000, S. 136.

⁵⁸⁹ Vgl. bemerkt Benninghoff-Lühl 2001, S. 240.

⁵⁹⁰ Vergleiche Abbildungen in Brändle 2007, u. a. „AMAUNA, la Nègresse blanche, avec sa Soeur de la Cote-d’Or (Afrique)“, o. J. Collection Gérard Lèvy, Paris, ebd, S. 50, Nr. 8.

⁵⁹¹ Vgl. Dreesbach 2005, S. 14.

ne wurde sie als „Weiße Negerin“ benannt und inszeniert. Werbewirksam stand sie im Zentrum visueller Medien. Sie wurde Afrikanerinnen visuell wie auch verbal gegenübergestellt. Beschreibungen wie „Unikum“, „ein anthropologisches Phänomen“⁵⁹², „das größte Wunder der Schöpfung und größte Abnormität der Welt“⁵⁹³ unterstrichen ihren besonderen Status.⁵⁹⁴ Das Plakat „NEGRESSE BLANCHE – THE WHITE NEGRESS – DIE WEISSE NEGERIN“⁵⁹⁵ führt die Ambivalenz der Konstruktion *Weiße Negerin* vor Augen: In einer ärmlichen, unkultivierten Wüstenlandschaft, in der Stroh- bzw. Lehmhütten und Palmen stehen, werden Schwarze Männer am unteren Bildrand in karikierender Darstellung gezeigt: Angsterfüllt, mit weit aufgerissenen Augen und Mündern, überbetonten Lippen und Gesichtszügen sind sie als naiv, einfältig und abergläubisch charakterisiert. Erschreckt suchen sie vor der *Weißten Negerin* Deckung, die von der roten Sonne wie von einem Heiligenschein hinterfangen scheint und mit dem Speer göttlich und kriegerisch zugleich wirkt. Faszination, Monstrosität und übermenschliche Macht verbinden sich in der *Weißten Negerin* und lassen sie bewundernswert und bedrohlich zugleich wirken.

Wie bedrohlich solcherlei Schauen in Deutschland wahrgenommen wurden, zeigte sich, wenn Schwarze DarstellerInnen und weiße ZuschauerInnen Kontakt aufnahmen, und zwar in der Wahrnehmung und Bewertung eines *grenzüberschreitenden* Verhaltens. Ein solches brachte Völkerschauen zunehmend in die Kritik.⁵⁹⁶ Forderungen nach einer Ghettoisierung von Schwarzen in Deutschland (z. B. in den zoologischen Parks, in denen sie ausgestellt wurden) wurden laut.⁵⁹⁷ Da die Kolonialverwaltung die Inhalte und Effekte der Darstellung, sowohl auf zwischenmenschlicher als auch inhaltlicher Ebene, nicht kontrollieren konnte und diese zudem eine große Öffentlichkeitswirksamkeit erreichten, sahen sie die Aufrechterhaltung der sozialen und kulturellen Hierarchie und Ordnung nicht mehr gewährleistet und somit gefährdet.⁵⁹⁸ Deshalb erließ die Behörde 1901 ein „Ausfuhrverbot von Eingeborenen aus den deutschen Kolonien zum Zwecke der Schaustellung“, was jedoch nicht zu einer Abnahme der Popularität solcher Veranstaltungen führte. Neben aller Kritik übernahmen die Völkerschauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch die Funktion, Deutsch- und Weiß-sein, zu etablieren. Eben daher wurde grenzüberschreitendes Verhalten und als höchste Konsequenz die *Rassenmischung* als bedrohlich angesehen.

Mittels der Schauen erfolgte, in den Worten Susann Lewerenz', eine „Erziehung zum kolonialen Blick“⁵⁹⁹, was eine spezifische Ordnung des Wissens konstruierte. Eine Rolle dabei spielten Körperhaltungen bzw. Posen, die meist eine Mischung aus wissenschaftlicher Vermessung und Anschaulichkeit darstellten und beabsichtige Inhalte begreifbar machten.⁶⁰⁰ Stichpunktartige Informationen zu Personen unterstützen den Objektifizierungsvorgang. „Die Anderen“ wurden v. a. auf Weltausstellungen als biologisch und kulturell rückständig und im Gegensatz zum wirtschaftlichen und kulturellen Fortschritt Europas inszeniert. Mittels symbolischer Distanzierungen über die Zeit- und Raumachse wurde der Abstand zwischen Ausgestellten und Betrachtenden vergrößert.⁶⁰¹ Differenz wurde als natürlich gegeben dargestellt. Rassische und kulturelle Dichotomie stellte eine hierarchische Beziehung her. Es wurde ein Subjekt-Objekt-Schema installiert, in dem vermeintlich alles genau beobachtet werden konnte, ein taxonomisch-panoptisches Blickregime, das spezifische Machtverhältnisse reproduzierte.⁶⁰²

⁵⁹² O. A.: Anzeige im: Berliner Tageblatt. 30.11.1902, 7.12.1902. Dank an Rea Brändle für den Hinweis.

⁵⁹³ O. A.: Anzeige im: Rendsburger Wochenblatt. 15., 16., 17., 19. Februar 1905. Vgl. Brändle 2007, S. 229.

⁵⁹⁴ Vgl. zur Bewertung und zum Umgang mit Albinismus: Schlosser, Katesa: Körperliche Anomalien als Ursache sozialer Ausstoßung bei Naturvölkern. In: Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie. 44/1-2/1952, S. 22-236; Lagercrantz, Sture: Albinism and its Occurrence in Africa. In: Lagercrantz, Sture: Varia. Uppsala 1979, S. 38-89; Müller, Klaus E.: Der Krüppel: Ethnologia passionis humanae. München 1996. Vielen Dank an Herrn Prof. Dr. Klaus E. Müller für die Publikationshinweise.

⁵⁹⁵ Anonym: „Passage Panoptikum. Die Weiße Negerin und ihre schwarze Schwester. lebend. ohne extra-entree“, 1913, Plakat, 72 x 95 cm. Landesarchiv Berlin, F-Rep. 260-01-Acc.6161. Abgebildet in: Brändle 2007, S. 82, Nr. 17.

⁵⁹⁶ Vgl. Axster 2005, S. 52. Siehe ausführlich Lewerenz 2006, S. 72-79.

⁵⁹⁷ Vgl. Oloukpona-Yinnon 2003, S. 251.

⁵⁹⁸ Vgl. Axster 2005, S. 52.

⁵⁹⁹ Lewerenz 2006, S. 69 f. Auch Erlmann, Veit: Spectatorial Lust. The African Choir in England, 1891-1893. In: Lindfors, Bernth (Hg.): Africans on Stage. Studies in Ethnological Show Business. Bloomington, Indiana 1999, S. 107-134, S. 125.

⁶⁰⁰ Vgl. Benninghoff-Lühl 2001, S. 250.

⁶⁰¹ Vgl. Lewerenz 2006, S. 69.

⁶⁰² Vgl. Ames 1997, S. 121 f. Siehe auch Foucault 1977, vor allem S. 251-294.

Variété, Revue, Zirkus

Völkerschauen waren ein Teil eines „öffentliche[n] Vergnügungsleben[s]“⁶⁰³, das sich ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auszubilden begann. Doch auch in Varietés und Revuen waren Schwarze Frauen präsent. In den sich neu entwickelten Etablissements trafen Menschen verschiedenster sozialer Schichten zusammen. Und auch für Kunstschaffende bargen diese Orte ihren Reiz, sie entwickelten sich zu Punkten des Austausches und der Inspiration. Man begegnete dort nicht nur Gleichgesinnten, sondern auch potenziellen Modellen – Tänzerinnen und Darstellerinnen, die immer wieder Eingang in künstlerische Werke fanden.⁶⁰⁴ Gängiges Motto dieser Etablissements war „Wein, Weib und Gesang“, womit eine klare Rollenverteilung vorgeschlagen wurde: Männer vergnügten sich, Frauen waren Begleitung, Bedienung oder Unterhaltung. Der Cancan war essenzieller Bestandteil von Varietés, galt als „prickelnder Genuss zertanzter Tabus“⁶⁰⁵ und fokussierte das zentrale Motiv des verführerischen Reizes weiblicher Schönheit. Die inszenierten Genüsse sowie die vermeintliche Verfügbarkeit von Frauen versetzten die Zuschauer in die Position einstiger Könige.⁶⁰⁶ Schwarze wurden, ebenso wie andere Frauen verschiedenster ethnischer Herkunft, oft bewusst engagiert, um die konzeptionelle Vielfalt des Varietés zu fördern und eine abwechslungsreiche Illusion zu gestalten. Die vor allem durch den Kolonialismus hervorgerufenen Sehnsüchte nach Ferne, Abenteuer und Luxus wurden durch fantastische Wunschwelten und exotistische Elemente in den Darbietungen stimuliert und befriedigt.⁶⁰⁷

Künstlerische und individuelle Freiheitsvorstellungen waren auch das Bindeglied zwischen den Tänzerinnen, die sich von den starren, künstlichen Bewegungen des Balletts distanzieren, und anderen Kunstschaffenden, die sich von den Frauen angezogen fühlten.⁶⁰⁸ Der Reiz lag in optischer wie in erotischer Vielfalt: auf Bühnenwirkung konzipierte Kostüme, ungezwungene, neuartige Bewegungen, eine gewisse Freizügigkeit und Frivolität des Gesamtkonzepts. Das inspirierte Kunstschaffende wie Toulouse-Lautrec⁶⁰⁹, aber auch Ernst Ludwig Kirchner⁶¹⁰ oder Georg Tappert⁶¹¹. In ihren Arbeiten spiegelt sich ein Blickregime, das auf die Erfüllung männlicher Fantasien hin ausgerichtet war.

Neben Tanz war ein weiterer Programmpunkt die Artistik, die auch auf Jahrmärkten sowie in Zirkussen eine große Rolle spielte.⁶¹² Sie bot durch unübliche Bewegungen neue Blickwinkel auf die Körper der ArtistInnen und stellte so für Kunstschaffende einen besonderen Anreiz und auch Herausforderung dar. Auch Schwarze ArtistInnen waren präsent, wie sich unter anderem an Edgar Degas' Arbeit „Miss/Mademoiselle LaLa“, die er in Paris 1879 im *Cirque Fernando* sah, zeigt.⁶¹³ Im deutschen Raum konnte Monika Firla seit dem 18. Jahrhundert Schwarze ArtistInnen nachweisen.⁶¹⁴ Sie traten oft als Kunstreiterinnen auf⁶¹⁵, zeigten Darbietungen mit Riesenschlangen⁶¹⁶ oder waren als weibliche Fakire, wie bei Tappert später noch zu sehen sein wird, tätig.⁶¹⁷

⁶⁰³ Jansen 1990, S. 23 f.

⁶⁰⁴ Vgl. bezüglich Varietés grundsätzlich: Balk, Claudia: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Balk, Claudia/Ochaim, Brygida (Hg.): Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Ausst.-Kat. Deutsches Theatermuseum München, Georg-Kolbe-Museum Berlin. Frankfurt a. M. 1998, S. 7-68, S. 30.

⁶⁰⁵ Balk 1998, S. 12.

⁶⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 14 f.

⁶⁰⁷ Vgl. Ochaim, Brygida: Variété-Tänzerinnen um 1900, in: Balk, Claudia/Ochaim, Brygida (Hg.): Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Ausst.-Kat. Deutsches Theatermuseum München, Georg-Kolbe-Museum Berlin. Frankfurt a. M. 1998, S. 69-116, S. 69.

⁶⁰⁸ Vgl. Balk 1998, S. 43-48.

⁶⁰⁹ Z. B. „Jane Avril dansant“, 1893, Studie für „Jardin de Paris“, Gouache auf Karton, 99x71cm, Sammlung S. Niarchos

⁶¹⁰ Z. B. „Zwei Tänzerinnen“, 1910, Bleistiftzeichnung, Radierung, 64,8x59,6 cm, Franz Marc Museum.

⁶¹¹ Z. B. „Can-Can Tänzerinnen (Variété II)“, 1910/11, Linolschnitt auf Japanpapier, 300x260 mm. Galerie Nierendorf

⁶¹² Vgl. Dreesbach 2005, S. 99-102.

⁶¹³ „Miss Lala au Cirque Fernando“, 1879, Pastell auf Papier, 610x476 mm. Tate Collection. „Miss Lala au Cirque Fernando“, 1879, Öl auf Leinwand, 117,2x77,5 cm. National Gallery London. Weiterführend: Brown, Marilyn R.: *Miss La La's teeth: Reflections on Degas and Race*. In: The Art Bulletin. Jg. 89, Heft 4, 2008, S. 738-765.

⁶¹⁴ Vgl. z. B. Firla 2010. Siehe weiterführend: Lotz, Rainer: *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany*. Bonn 1997, S. 169, 172ff.

⁶¹⁵ Vgl. Mugalu 2008, S. 104 f.; Firla 2001, S. 71 f, S. 101-103.

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vermischten sich verschiedene Unterhaltungsformen.⁶¹⁸ Das Variété trat nach der Jahrhundertwende langsam in den Hintergrund, und Revuen wurden zunehmend prominenter. Beiden lag ein dramaturgisches Nummernprinzip zugrunde, und vielfach traten die gleichen Darsteller auf. Jedoch zeichneten sich Revuen durch ein künstlerisches Gesamtkonzept aus.

Die um 1900 in Europa, vor allem in Paris, in Mode gekommenen afroamerikanischen Tänze wie *Cake-walk* und *Ragtime*, sowie auch die erste Begeisterungswelle für den Jazz, der um 1910 allerdings noch nicht so genannt wurde, brachte zunehmend afroamerikanische TänzerInnen und MusikerInnen nach Europa.⁶¹⁹ Der Erste Weltkrieg ließ diese Entwicklung in Deutschland stagnieren, die jedoch nach Kriegsende wieder auflebte. Nach dem Vorbild der französischen Avantgarde wurde in der sogenannten *Negropolie Jazz*, afroamerikanische Kultur aber auch afrikanische Kunst immer populärer.⁶²⁰ Mit *Negrophilie* bezeichneten Avantgarde-Künstler ihre Leidenschaft für alles *Schwarze*, womit sie alles Afrikanische meinten. Daher wird auch manchmal die Bezeichnung *Afrophilie* verwendet. Eine geografische Differenzierung fand kaum statt.⁶²¹ Die historische Doppeldeutigkeit und rassistische Komplexität der zwanziger Jahre in Paris, in der *Negrophilia* provokativ und herausfordernd von der Avantgarde benutzt wurde⁶²², führte dazu, dass manche auch den Begriff *tumulte noir* verwenden. Diese Bezeichnung ist der gleichnamigen Serie von Lithografien Paul Colins entlehnt, eines französischen Malers, der unter anderem Plakate, Bühnenbilder und Kostüme für die „Revue Nègre“ entwarf, deren Star Josephine Baker war. *Tumulte noir* ist als Bezeichnung für die lebhafteste, exzessive Auseinandersetzung mit Musik und Kunst Schwarzer zu verstehen.⁶²³

Bereits seit 1918 vor allem von der dadaistischen Avantgarde rezipiert⁶²⁴, setzte sich Jazz, die als wild, ungezwungen, grenzüberschreitend empfundene Musik, erst ab Anfang der zwanziger Jahre im Zuge der Wiederbelebung der Berliner Unterhaltungsindustrie durch. Sie wurde vorwiegend als Tanzmusik wahrgenommen⁶²⁵, zumal „sämtliche Modetänze der zwanziger Jahre [...] aus Amerika [kamen] und [...] afrikanische Wurzeln [hatten]“⁶²⁶. Zeller stellt fest, dass dieser Enthusiasmus für die Schwarze Kultur sich nicht um ihrer selbst willen einstellte, sondern als eine Art Jungbrunnen diente, um sich selbst zu erneuern und Weltläufigkeit und Internationalität zu demonstrieren.⁶²⁷ Zum Durchbruch in Deutschland verhalfen dem Jazz große Revuen wie „Chocolate Kiddies“ und „Revue Nègre“ sowie Konzert-Tourneen von Sam Wooding und Paul Whiteman.⁶²⁸ Im Zuge dessen erhöhte sich den zwanziger Jahren die öffentliche Präsenz Schwarzer Menschen stark, bei der Schwarze Frauen, die im kolonialrevisionistischen Dis-

⁶¹⁶ Vgl. Plakat „Mahara“, abgebildet in: Haenlein, Carl-Albrecht/Till, Wolfgang: Menschen – Tiere – Sensationen – Zirkusplakate 1880-1930. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1978, S. 79, Nr. 100.

⁶¹⁷ Vgl. zur Rezeption u. a. den Zeitungsartikel: O. A.: Ein Programm der Überraschungen. Hohe artistische Darbietungen im Zirkus Helene Hoppe. In: Hohenloher Zeitung. 20.9.1941. Zit. N. Firla 2010, S. 105.

⁶¹⁸ Vgl. Jansen 1990, S. 200 f.

⁶¹⁹ Vgl. Anglet, Andreas: Die Avantgarden in Frankreich und Deutschland zwischen 1912 und 1930 und der amerikanische Jazz. In: Kircher, Hartmut/Klanska, Maria/Kleinschmidt, Erich (Hg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900. Köln 2002, S. 57-90, S. 61-63. Siehe auch Artikel über „Cake-Walk Tänzerinnen“ und „The Louisiana Amazon Guard“, abgedruckt bei Zeller 2010, S. 202.

⁶²⁰ Siehe zum Einfluss der französischen auf die deutsche Avantgarde: Anglet 2002.

⁶²¹ Nègre war „eine sehr weit gefasste Kategorie, unter der man nordamerikanischen Jazz, synkretistische brasilianische Rhythmen, Schnitzereien aus Afrika, Ozeanien und Alaska, subsaharische, rituelle Poesie und Poesie aus dem Landesinneren Australiens ebenso zu fassen suchte wie die literarischen Schriften der Harlem Renaissance und René Marans Roman *Batouala*“. Clifford 2004, S. 119.

⁶²² Vgl. Archer-Straw 2000, S. 9. Archer Straw, Petrine: Negrophilia, Diaspora, and Moments of Crisis. 2010., S. 4. Online unter: http://www.liv.ac.uk/csis/blackatlantic/research/Papers_articles_and_abstracts.htm, Stand: 28.09.2010.

⁶²³ Vgl. Lintig, Bettina von: Black Paris – über Kunst aus Afrika und afrikanische Kunst in der Diaspora. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Bd. 16, 2006, o. S.; Blake 1999, S. 167.

⁶²⁴ Vgl. Anglet 2002, S. 66.

⁶²⁵ Vgl. Ebd., S. 79. Guenther, Irene: Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich. Oxford 2004, S. 71, bemerkt, dass es allein in Berlin über 900 Tanzkapellen zu der Zeit gab, von denen die meisten Jazz spielten.

⁶²⁶ Eichstedt, Astrid: Irgendeinen trifft die Wahl. In: Soden, Kristine von (Hg.): Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Berlin 1988, S. 9-15, S. 10.

⁶²⁷ Vgl. Zeller 2010, S. 200. Siehe auch Baumann 2008, S. 190. Anglet 2002, S. 87-89.

⁶²⁸ Vgl. Anglet 2002, S. 66. Lotz 2004, S. 259.

kurs keine Funktion innegehabt hatten, eine wichtige Rolle spielten.⁶²⁹ Vor dem Hintergrund der Kampagne gegen die „Schwarze Schmach“ waren zwar viele Deutsche, wie Gottschild bemerkt, gegen AfrikanerInnen sehr voreingenommen, doch den afroamerikanischen Varieté-Entertainern hingegen stand man oft aufgeschlossener gegenüber.⁶³⁰ Trotz dieser unterschiedlichen Wahrnehmung und Bewertung von Afroamerikanern und Afrikanern in Deutschland vermischten sich im Jazz-Diskurs afro-amerikanische mit afrikanischen Elementen.

Beispielhaft dafür steht die Postkarte, die für das „Biguine – Deutschlands erste Negerbar – Berlin gegenüber der Scala“ warb. (Abb. 14-15) Das war eines der bekanntesten Lokale dieser Art in Berlin, das von Schwarzen Deutschen betrieben wurde.⁶³¹ Es beschäftigte vorwiegend Schwarze Angestellte und KünstlerInnen.⁶³² Die Postkarte offenbart einen Blick in die Szenerie der Bar: Gerahmt von Theken und Vordächern aus Baumaterial, das an afrikanische Dörfer erinnert, steht zentral im Scheinwerferlicht eine Frau mit dunkler Hautfärbung. Sie ist bei nacktem Oberkörper nur mit einem Bastrock bekleidet und trägt einen trapezförmigen Hut, Kreolen, eine lange, perlenähnliche Kette, einen Oberarmreif sowie verschiedene Armbänder. Platziert ist sie mitten im Zuschauerraum vor einem Tisch mit elegant gekleideten Herren und einer Dame. Sie kommuniziert über ihre Körpersprache, die kokett ausgestellte Hüfte und die darauf gelegten Hände, mit den auf sie gerichteten Gesichtern. In der Zeichnung wird ein Gegensatz konstruiert zwischen der als stereotyp *primitiv* und *erotisch* charakterisierten Frau und dem Publikum, das vorwiegend aus männlichen Zuschauern besteht, unter dem sich aber auch weiße sowie Schwarze Frauen befinden, die allesamt modern und elegant gekleidet sind. Die Werbekarte verweist auf ein Ambiente, in dem *Wildheit* und *Primitivität* in erotisch aufgeladener Atmosphäre zur Unterhaltung der modernen großstädtischen Gesellschaft inszeniert wird.

Die von Besuchern der Bar eingezeichneten Ergänzungen und Kommentare auf der Postkarte offenbaren, wie solch ein Spektakel wahrgenommen wurde – die Werbekarte wird zu einem Abbild persönlicher Wahrnehmung und Fantasie.⁶³³ Im Wesentlichen werden drei Aspekte betont: die Sexualisierung Schwarzer Weiblichkeit, Bezüge zur amerikanischen Kultur sowie zur Ethnologie. Die Sexualisierung offenbart sich in einer auf der Rückseite mit Tinte aufgezeichneten nackten Frauenfigur, die mit einem durch Striche angedeuteten Rock bekleidet ist, worunter jedoch deutlich ein nackter Körper zu erkennen ist. Auf dem schwarz eingefärbten Körper setzen Rotfärbungen Akzente, betonen die Brüste (bzw. Brustwarzen, es könnte sich aber auch um ein angedeutetes Bikinioberteil handeln). Zudem wird der Kopf mit einer Art Gloriole hinterfangen, die ebenfalls rot eingefärbt ist. Ob es sich bei den Rotfärbungen um die spezifische Wahrnehmung der Besuchenden oder um die Andeutung eines Kostüms handelt, ist nicht abschließend zu klären.

Die Sexualisierung dieses weiblichen Körpers, der in steifer Haltung mit v-förmig auseinander-gestellten Beinen und angewinkelten Armen geradezu puppenhaft wirkt, wird über das Textfragment „Micky Maus wedelt mit dem Schwanz“ über die Assoziation mit einem männlichen Geschlechtsorgan noch unterstrichen. Gleichzeitig ist in dieser Zeile ein Verweis auf die amerikanische Kultur enthalten.⁶³⁴ Auf afroamerikanische Kultur, speziell den Jazz, verweisen die auf der Vorderseite in die Szenerie auf einer Bühne eingefügten Musiker – ein Saxophonist und ein Trommler. Ihre Gesichter wurden mit Tinte eingefärbt

⁶²⁹ Vgl. z. B. Artikel abgedruckt in Zeller 2010, S. 201, 203.

⁶³⁰ Vgl. Baker, Jean-Claude/Chase, Chris: Josephine. The Hungry Heart. New York 1993, S. 125. Gottschild, Brenda Dixon: *Waltzing in the Dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. New York 2000.

⁶³¹ Vgl. „Biguine“, Annonce in: Vossische Zeitung vom 6. Juni 1926. Abgebildet in: Alonzo/Martin 2004, S. 366. Agentur Schostal: „Die erste Neger-Bar in Berlin“, 1932, Fotografie im Bestand des Deutschen Historischen Museums Berlin, Inv. Nr. 06/1001. In der Literatur wird es teilweise auch Pinguin genannt.

⁶³² Diese Branche war eine der wenigen Arbeitsfelder für Schwarze Menschen, denen aufgrund der sich zuspitzenden Wirtschaftssituation viele Ressentiments entgegengebracht wurden. Vgl. Zeller 2005, S. 220.

⁶³³ Den Handschriften nach zu urteilen, handelt es sich um verschiedene VerfasserInnen.

⁶³⁴ Walt Disney erschuf 1928 gemeinsam mit Ub Iwerks *Micky Maus*. Die frühen Filme sind mit Musik, z. T. Jazz untermalt. Prägend war jedoch der Film „Mickey Mouse – Blue Rhythm“ von 1931.

und die Figuren so als Schwarz markiert. Lautmalerisch ergänzt der Schriftzug „BUMMA“ auf der Trommel die Szenerie und verweist auf dominante Rhythmen.

Stereotype Empfindungen sprechen auch aus dem längsten Kommentar auf der Rückseite⁶³⁵:

„Zwischen schwarzen und gelben Horden hockend, das Messer in den gefletschten Zähnen haltend, den Kolt schußbereit im Stiefel, während schauerliche Gesänge die Luft erfüllen, so sitzen wir hier. Gott hilf weiter Grüßt meine Witwe. Ein Forscher.“

Ein Gast scheint sich ähnlich einem ethnologischen Forscher zu imaginieren, der aus einer Subjektposition die Geschehnisse mit Faszination und Unbehagen wahrnimmt. Die Situation scheint ihn an ein Abenteuer zu erinnern, ähnlich heutigen Wild-West-Filmen, immer gewappnet vor potentiellen Übergriffen. Aus den Worten spricht die Faszination des Unheimlichen.

Schlüssel- und Symbolfigur solch einer ambivalenten Wahrnehmung, in der sich ebenfalls afroamerikanische und afrikanische Elemente verschränkten, war Josephine Baker.⁶³⁶ Sie wurde mit der „Revue Nègre“, die erstmals in Paris 1925 aufgeführt wurde, zum Star. Von Anfang an verkörperte sie in ihren Shows durch Kostümierung, z. B. Bananenröckchen, durch Rollen wie *Fatou* sowie den sogenannten *danse sauvage* tradierte Stereotype und Bilder.⁶³⁷ Ihr tanzender Körper wurde oft mit afrikanischen und expressionistischen Skulpturen verglichen, denen man beiden in ihrer Wild- und Ungestümheit eine archaische Kraft zuschrieb.⁶³⁸

Nach ihrem ersten Auftritt in der „Revue Nègre“ in Deutschland am 14.01.1926 im Nelson Theater am Kurfürstendamm in Berlin wurde sie als „figure of the contemporary German expressionism [and] of the German Primitivismus“⁶³⁹ begeistert gefeiert. Dabei nahm Baker insbesondere für Frauen eine große Vorbildfunktion ein: Im Tanz und im Sport hatte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein neuer Körperbezug, der Frauenkörper stärker in die Öffentlichkeit rückte, manifestiert. Afroamerikanische und moderne Ausdruckstänze waren durch unkonventionelle Bewegungen von moralischen und normativen Zwängen (wie dem Korsett) befreit.⁶⁴⁰ Eichstedt konstatiert in den zwanziger Jahren eine „Tanzbesessenheit“, die sowohl als „Sinnbild“ als auch als „Vehikel der Rollenauflösung“ betrachtet werden konnte.⁶⁴¹ Insbesondere die Schnelligkeit von Bakers Tanz, die dabei vollzogene Befreiung von starren, normierten Posen sowie ihre sexuell befreienden, einzelnen Nacktauftritte boten das Potential, „festgefahrene Normen der zu sehr vom Verstand geleiteten westlichen Zivilisationen aufzubrechen.“⁶⁴² Die über den Tanz vermittelte Freiheit und Unabhängigkeit machte Baker zu einem Symbol neuer, starker, unabhängiger Weiblichkeit, sie wurde zu einer „Ikone des Fortschritts“.⁶⁴³ Gleichzeitig fanden aber stereotype Vorstellungen der sexuell aktiven, erotischen Verführerin darin Bestätigung. Letztlich war jedoch ihre Vor-

⁶³⁵ Folgendes steht ebenfalls auf der Karte, ist aber hier nicht relevant: „Die Sofi schickt zu später Stunde einen herzlichen aber trotzdem trockenen Gruss“ [„trockenen“ wurde rekonstruiert]. „Viele Grüsse Anichen[?] von Eva.“ „Wir sehen uns? In der Indigenenbar?“ „Du fühlst uns sehr“. Adressiert ist die Karte an: „Frl. Aina Känge. Malmö. Grynbodgatan 15 a. Schweden.“ Der Poststempel ist datiert am „10.12.[19]32, 17-18 [Uhr], Berlin-Charlottenburg 2“. – Mein Dank gilt Klaus Hübner, Gabriele Eckardt und Bobadilla M. C. für die Entzifferungshilfe der handschriftlichen Anmerkungen.

⁶³⁶ Vgl. Jules-Rosette, Benetta: Josephine Baker. Image und Ikone. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatmuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 115-125.

⁶³⁷ Vgl. Jules-Rosette 2006, S. 116, S. 118. Siehe z. B. die Fotografie: „Josephine Baker und Joe Alex; Danse Sauvage in *La Revue Nègre*“, Paris 1925. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Abgebildet in: Alonzo/Martin 2004, S. 280.

⁶³⁸ Vgl. die Fotografie von Josephine Baker während Proben zur „Revue Nègre“ aus dem Jahr 1925 mit der Fotografie von Jean Börlin als afrikanische Figur in seinem Ballett „Sculpture nègre“ aus dem Jahr 1920, das Alonzo und Martin einander gegenüberstellen, in: Alonzo/Martin 2004, S. 276 f. Vgl. Dorgerloh, Annette: Josephine Baker. Zwischen Bananenröcken und neuer Frau der zwanziger Jahre. In: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 287-291, S. 290.

⁶³⁹ Baker/Chase 1993, S. 126.

⁶⁴⁰ Vgl. Weyers, Dorle: Menschenbilder – Frauenbilder – Männerbilder. In: Köck, Christoph/Weyers, Dorle (Hg.): Die Eroberung der Welt. Sammelbilder vermitteln Zeitbilder. Detmold 1992, S. 118-143, S. 124 f.

⁶⁴¹ Eichstedt 1988, S. 11.

⁶⁴² Baumann 2008, S. 109.

⁶⁴³ Ebd., S. 128. Weyers weist darauf hin, dass die Befreiung jedoch nicht bis zur einer von normierenden Klischees reichte, sondern sich die Schönheitsnorm hin zum *Flapper* bzw. *Charlestongirl* wandelte.

bildfunktion so groß, dass viele Frauen so tanzen und aussehen wollten wie sie und ihr sogar durch Verkleidungen und Schwarzes Make-up nacheiferten.⁶⁴⁴ Trotz aller Aufmerksamkeit stand weniger das Individuum Josephine Baker im Mittelpunkt, vielmehr erwies sich ihr Spiel mit Stereotypen bzw. die stereotype Wahrnehmung ihrer Person als zentral.

Josephine Bakers Erfolg gründete sich auf bestimmte Strategien, die ihr Image und ihre Identität(en) formten. Andersartigkeit stand im Zentrum der Inszenierung, und dieses *Othering* sowie die damit verbundene exotistische Wirkung erreichte Baker in Tanz und Gesang, durch Präsentation und Spiel von *race* und *gender*, z. B. in Nacktheit und Travestie.⁶⁴⁵ Baker kokettierte mit rassistischen und kulturellen Normen sowie Inhalten, persiflierte und entwickelte neue Facetten ihrer selbst und ihrer Einschreibungen; beispielsweise wurde das Bananenröckchen sowohl als Zeichen primitiver Herkunft rezipiert als auch als phallisch und somit als spielerische Affirmation weißer männlicher Begierde verstanden.⁶⁴⁶ Ihre Images auf der Bühne und in der Öffentlichkeit – als *Wilde Tänzerin*, *Schwarze Venus*, *Schwarze Eva*, aber auch als „exotischer“ glamouröser Star, als neue, befreite und selbstständige, unabhängige Frau und später als sich aufopfernde Mutter – divergierten voneinander.⁶⁴⁷ Baker nutzte zwar das Potenzial der Persiflage, was jedoch nur bedingt in der deutschen Gesellschaft wahrgenommen wurde.

Josephine Baker wurde – wie auch andere Schwarze TänzerInnen – zu einem Bewegungsidol. Ihre Art zu tanzen regte die sexuelle Fantasie an; in ihrem Körper verbanden sich in der externen Wahrnehmung extreme Beweglichkeit, Unkonventionalität mit erotischer Symbolik und frivolen Momenten.⁶⁴⁸ Schwarze tanzten in Positionen und mit Elementen, die Weiße moralisch nicht einnehmen konnten, da diese über kulturelle und moralische Normen und Grenzen hinausgingen.⁶⁴⁹

Auf der Werbekarte sowie am Beispiel Josephine Baker wurde deutlich, wie afroamerikanische Musik und Kultur in Deutschland wahrgenommen wurden. Nicht nur Begeisterung empfing sie, sondern sie waren „binary symbols“⁶⁵⁰. Einerseits repräsentierten sie Amerika und Modernität schlechthin, andererseits wurden sie vor allem von konservativen Kritikern als Zeichen von Primitivität und unbeschränkter Leidenschaft, unzivilisierter Degeneration und Barbarentum bewertet, von denen eine Bedrohung ausging.⁶⁵¹ Vor allem deutsche Nationalisten konnten nach Eichstedts Ansicht nicht mit der „zwanglosen Erotik“ des Jazz umgehen und entwickelten eine Abneigung sowie „Zwangsvorstellungen“⁶⁵² der Art, dass z. B. Jazzmusiker deutsche Frauen vergewaltigten oder aber Frauen, die so tanzten, unfruchtbar würden. Diese negativen Stimmen konnten sich im Zuge der Weltwirtschaftskrise nach 1929 durchsetzen, dass „das ökonomische, politische und kulturelle Gefüge Berlins zusammen[brach]“⁶⁵³ und die

⁶⁴⁴ Vgl. Guenther 2004, S. 71 f. Baker berichtet, dass anlässlich des Karnevals 1926 „ein großes Kostümfest veranstaltet [wurde], bei dem alle als Neger maskiert sind. Und ich soll die schönste falsche Negerin wählen“. Baker, Josephine: Ich habe zwei Lieben. Berlin 1980, S. 77. Dorgerloh 2004 S. 290, weist auf den modischen Aspekt sonnengebräunter Haut zu der Zeit hin: Die Baker-Begeisterung, Freikörperkultur und die Erfindung der Höhensonne (1904) lassen sie schlussfolgern, dass dunkle Hautfarbe als Zeichen des exotisch Schönen und damit als modisch empfunden wurde. Nederveen Pieterse 1992, S. 198, bemerkt, dass Schwarz-Sein auch ein geheimer unterdrückter Wunsch in der Gesellschaft gewesen sein mag, sich in etwas Wildes und Befreites zu verwandeln. Dies sah er in den damals gebräuchlichen Verben *negern* bzw. *faire nègre* verwirklicht.

⁶⁴⁵ Vgl. zu den Auftrittsstrategien: Jules-Rosette 2006, S. 116.

⁶⁴⁶ Zeller 2010, S. 199, betont, dass Baker z. T. mit ihrer subversiven Komik den Weißen den Spiegel vorhielt. Vgl. Gottschild, Brenda Dixon: *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*. New York 2003, S. 172. Auf Plakaten und in den Shows vermischten sich Elemente des afroamerikanischen Jazz mit Einflüssen des Kolonialismus: Schminke, Kleidung, Storys und Bewegungen spielten und bestätigten Stereotype und exotische Klischees. Vgl. Zeller 2010, S. 199; Lotz 2004, S. 258.

⁶⁴⁷ Vgl. Jules-Rosette 2006, S. 116, 118.

⁶⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 13-15: „Die Erotik der Jazz-Tänze, ihre Körperlichkeit, führte ein weibliches Prinzip in den europäischen Tanz ein.“

⁶⁴⁹ Vgl. Weyers 1992, S. 129. Schwarze Frauen waren im *Posing* noch stärker sexualisiert und zeigten mehr Haut als Weiße. Weyers verweist auf eine Sammelbildserie von TänzerInnen, unter denen nur drei Schwarze waren. Nur letztere waren namenlos und wurden stärker sexualisiert dargestellt.

⁶⁵⁰ Guenther 2004, S. 71.

⁶⁵¹ Vgl. u. a. Anglet 2002, S. 82.

⁶⁵² Eichstedt 1988, S. 15. Vgl. zum „Jazzmusiker als Vergewaltiger“ Anglet 2002, S. 82.

⁶⁵³ Stremmel, Ralf: *Modell und Moloch: Berlin in der Wahrnehmung deutscher Politiker des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*. Bonn 1992, S. 146. Vgl. Lanz, Stephan: *Berlin aufgemischt – abendländisch, multikulturell, kosmopolitisch? Die politische Konstruktion einer Einwanderungsstadt*. Frankfurt a. d. O. 2007, S. 49.

„Abwehrhaltung gegen alles Fremde“⁶⁵⁴ auf fruchtbaren Boden fiel. „Ausländische und jüdische Musiker“ galten als „Hauptübel“⁶⁵⁵, und die deutsch-nationale Presse hetzte „gegen das *negroide* Element in der deutschen Unterhaltungsindustrie“⁶⁵⁶. Das immer wieder von konservativ/national/völkisch gestimmten Kreisen geforderte Berufsverbot für Schwarze KünstlerInnen traf 1929 auch Josephine Baker, deren Auftritt in München aufgrund der „Gefährdung des öffentlichen Anstandes und damit der öffentlichen Ordnung“ durch eine „Neger-Nackttänzerin“ abgesagt worden war.⁶⁵⁷ Zunächst probeweise für ein Jahr manifestierte sich die Ablehnung legislativ 1930 in Thüringen mit dem Erlass „wider die Negerkultur und für deutsches Volkstum“.⁶⁵⁸ 1932 gab es schließlich unter der Reichsregierung von Reichskanzler Franz von Papen ein Auftrittsverbot für alle afroamerikanischen Musiker.⁶⁵⁹ Und so verschwanden die Schwarzen Kulturschaffenden und UnterhaltungskünstlerInnen bis auf wenige Ausnahmen wieder aus der deutschen Öffentlichkeit.

Historischer und visueller Kontext zeigen skizzenhaft, wie und in welchen Bereichen sich die Auseinandersetzung mit Schwarzen Frauen in der deutschen Gesellschaft und Kultur widerspiegelte. Die visuellen Repräsentationen sind Indiz der „doppelten Einschreibung“, die Stuart Hall konstatiert. So beschreibt er den Umstand, dass Vorangegangenes nicht ausgelöscht wird, sondern durchscheint.⁶⁶⁰ In diesem Sinne erweisen sich auch die Charakterisierungen *exotisch* und *ambivalent* sowohl in der Darstellungstradition als auch in Diskursen und Umfeld von Schwarzen zwischen dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert als zentral – und bergen doch kontextuelle Verschiebungen. Oftmals wurden sie über den Aspekt der *Schönheit* verankert und gehen mit Fetischisierungen einher. Dies deutet auf einen Ordnungs- und Aneignungsprozess hin, der auch in hegemonialen Verortungen in dienender Position sowie in der steten Anwendung von Techniken der Distanzierung, der Klassifizierung zwischen Subjekt und Objekt, Ausdruck findet. Ciarlos These, dass die Geschichte des Fremden mit der Sphäre des Konsums einhergehe, erweist sich als bedeutsam: Bilder zu betrachten, Dinge zu kaufen, etwas zu besitzen, zu vereinnahmen und sich anzueignen, war Teil der emotionalen und ideologischen Kolonialisierung, die nicht nur in der Fremde vonstattenging, sondern auch in Deutschland.

Auffällig ist der ordnende und ideologisch aufgeladene Aspekt jener Orte und Medien, in denen das/die Fremde visualisiert wurden. Und so verwundert es nicht, dass sich die Präsenz Schwarzer Männer und Frauen vorwiegend in Heterotopien widerspiegelte. Heterotopien charakterisiert Michel Foucault als Orte außerhalb eines sozialen Gefüges, die dennoch essentieller Bestandteil der Gesellschaft sind, wie z. B. Völkerschauen, Bordelle, Kolonien; an diesen Orten werden Charakteristika einer Kultur aus ihren Bildern vom moralisch und kulturell Anderen heraus sichtbar.⁶⁶¹ Kennzeichnend für Heterotopien sei ihre temporär und personal eingeschränkte Zugänglichkeit, ihr heterochroner Charakter und die Fähigkeit, mehrere *Räume* an einen Ort zusammenbringen zu können. Heterotopien oszillieren zwischen Illusionsräumen (die nach Foucault eine Wirklichkeit erschaffen, in der der gesamte reale Raum noch illusorischer erscheint als die Heterotopie selbst) und Kompensationsräumen (die vollkommener und wohlgeordneter erscheinen als der Real-Raum). Als Illusionsraum kann die Unterhaltungsbranche verstanden werden, in deren Männerdomänen (Variété und Revue) die Möglichkeit, Fantasien Wirklichkeit werden zu lassen, eng mit Erotik verbunden war. Einen kompensatorischen Charakter weisen vor allem Völkerschauen, Museen und Ko-

⁶⁵⁴ Kiecol, Daniel: Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen: Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930. Frankfurt a. M. 2001, S. 73. Vgl. Lanz 2007, S. 49.

⁶⁵⁵ Lücke, Martin: Jazz in totalitären Diktaturen der 30er Jahre. O. J., S. 3.

Online verfügbar unter: <http://www.iek.edu.ru/groups/airo/luecke.pdf>, Stand: 19.04.2011.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 4, FN 13.

⁶⁵⁷ „Gastspiel Josefine Baker verboten“. In: Münchner Telegraph. 14.2.1929, S. 4. Zit. n. Dorgerloh 2004, S. 290.

⁶⁵⁸ Vgl. Lücke o. J., S. 3.

⁶⁵⁹ Vgl. Lücke, Martin: Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Münster 2004, S. 60.

⁶⁶⁰ Vgl. Hall 2002, S. 227. So wurde die Innen-Außen-Dichotomie des Kolonialsystems eingerissen.

⁶⁶¹ Vgl. Foucault, Michel: Die Heterotopien. zwei Radiovorträge (7. und 21. Dezember 1966). Frankfurt a. M. 2005; Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 2002, S. 34-46. Wie sich bei Ernst Ludwig Kirchner noch zeigen wird, kann auch ein Atelier als Heterotopie fungieren.

lonien auf, die in erster Linie gesellschaftlich und politisch normative Werte und Ordnungen vermitteln sollten. In Heterotopien wurde das Andere der Gesellschaft verbannt, sie wurden geschaffen, damit Gesellschaften das *Anormale* besser kontrollieren konnten; doch gleichzeitig boten sie auch die Möglichkeit das Andere zu erleben. Schwarze waren im sich als *weiß* deklarierenden Deutschland *fremd* markiert, wurden somit als *anders* und *anormal* wahrgenommen. So erscheint es nur logisch, dass Schwarze in Heterotopien zu suchen und zu finden waren.

Es stellt sich nun die Frage, wie die Position Kunstschafter bezüglich der Repräsentation Schwarzer Frauen aussah, ob und wie sie zeitgenössische Diskurse aufgriffen und welche Charakterisierungen bzw. welches Wissen sie in die Repräsentationen einschrieben. Traten diese Bilder im erstarkenden Nationalstaat in ein Verhältnis zu Definitionen von *Weiß-* und *Deutschsein*? Wie wirkten sich die Entwicklungen der bisher nicht genauer erörterten künstlerischen Strömungen auf die Repräsentationen aus? Welche spezifischen Aneignungsstrategien wurden genutzt? Und standen die visuellen Repräsentationen wieder in engem Bezug zu Heterotopien? Ließen diese im Rahmen künstlerischer Auseinandersetzung eine größere Freiheit fantastischer Szenarien vermuten oder eine stärkere Distanzierung von zeitgenössischen Normen? War gar in künstlerischen Repräsentationen die Visualisierung Schwarzer Frauen als Individuen möglich, da ihnen eine größere Freiheit immanent war? Oder unterlagen sie ebenso stark dem Einfluss wissenschaftlicher und poplärkultureller Repräsentationen?

4. Künstlerische Produktionen: Traditionen – Brüche – Widerständigkeiten

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen fünf exemplarische Analysen von visuellen Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit. Zwischen diesen wird ein zeitlicher Bogen – vom Kaiserreich bis in die Weimarer Republik, von der Zeit der deutschen Kolonialherrschaft bis zum Kolonialrevisionismus der zwanziger Jahre sowie der Rezeption Schwarzer Kultur in Europa – gespannt. Eingebettet werden die untersuchten visuellen Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit in diesem Abschnitt vor allem in das künstlerische Umfeld, das in der bisherigen Skizzierung der Kontexte zurückgestellt worden ist.

Am Anfang dieser Analysen stehen die Werke von Anton Ažbe und Otto Ubbelohde, da sich an ihrem Beispiel exemplarisch die Auseinandersetzung mit einem Schwarzen Modell im akademischen Rahmen zu Beginn der Kolonialzeit zeigt. Der zweite Abschnitt widmet sich Ernst Ludwig Kirchner, dessen Wunsch nach Erneuerung von Kunst und Gesellschaft, und dessen Suche nach Ursprünglichkeit unter Einfluss der Nietzsche-Rezeption um 1910 ihn auf Schwarze Frauen blicken ließen. Koloniale Inhalte zu transportieren strebte nur kurze Zeit später Ernst Vollbehr an, der zwischen 1909 und 1913 die deutschen Besitzungen des afrikanischen Kontinents bereiste und visuell festhielt. Nach dem Einbruch der Bildproduktion während des Ersten Weltkrieges wandte sich Georg Tappert im Zuge der Neuen Sachlichkeit Schwarzen Frauen in der modernen Großstadt Berlin zu. Und schließlich offenbart Hannah Höch in ihren ironischen Dekonstruktionen gesellschaftlicher Kulturobjekte einen eigenwilligen künstlerischen Kommentar zu gesellschaftspolitischen Diskursen, der einen anderen Blickwinkel auf und eine andere Funktionalisierung von Schwarzer Weiblichkeit in ihrer Kunst offenbart.

4.1 Anton Ažbe und Otto Ubbelohde: Schwarze Frauen als Akademie-Modelle

Es ist schon ein besonderer Zufall, dass zwei Studien verschiedener Künstler, die nicht in näherem Kontakt zueinander standen, Bilder einer Schwarzen Frau zeigen, für die aufgrund ihrer Ähnlichkeit das gleiche Modell angenommen werden kann. (Abb. 16-17) Es handelt sich dabei um den Marburger Otto Ubbelohde und den Slowenen Anton Ažbe, die vermutlich um 1895 diese Arbeiten während ihrer Münchner Zeit fertigten.

Beiden Männern gemeinsam war ihr Studienbeginn im Jahr 1884 an der Akademie der Schönen Künste in München, wo sie unter anderem Gabriel von Hackl, Ludwig von Löffitz und Wilhelm von Diez als Lehrer hatten.⁶⁶² Anton Ažbe war sehr erfolgreich, ihm wurde große Aufmerksamkeit und Anerkennung zuteil.⁶⁶³ Otto Ubbelohde begann seine Ausbildung in der Porträtklasse, wechselte später zur Landschaftsmalerei und pflegte während dieser Zeit Kontakt sowohl zur Dachauer Schule als auch nach Wörpswede.

Der Wissensstand über beide Arbeiten ist sehr unterschiedlich: Während Ubbelohdes Bildnis lediglich erwähnt wird, bisher weder Gegenstand spezifischer Forschungen war und noch nie außerhalb des Marburger Universitätsmuseums ausgestellt wurde⁶⁶⁴, ist „Zamorka“ das bekannteste Werk Anton Ažbes, das sehr häufig in der Literatur Erwähnung findet.⁶⁶⁵ Demzufolge stehen mehr Quellen über Ažbes Arbeit zur Verfügung, weshalb sich diese Analyse vorwiegend daran orientieren wird. Die Erkenntnisse lassen sich jedoch zum Teil auf Ubbelohde übertragen, zumal beide Arbeiten ganz im Sinne des klassischen Modellstudiums im Kontext akademischer Ausbildung entstanden sind und eine ähnliche spezifische Position der Repräsentation Schwarzer Frauen markieren.

Visuelle Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit

Repräsentiert wird jeweils eine Schwarze Frau im Brustbild. Es differieren die Winkel der Profilansichten, ein Umstand, der sich auf die Kompositionslinien auswirkt. Ubbelohde zeigt das Antlitz fast als Halbfigur im Halbprofil, Ažbe fokussiert im Brustbild stärker das Viertelprofil. Beide Künstler zeigen den Körper leicht dem Kopf entgegengesetzt gedreht. So ergibt sich jeweils eine Bilddiagonale von links unten nach rechts oben, die Spannung sowie Ordnung in die Komposition bringt.

Auf beiden Arbeiten ist die Frau mit hochfrisiertem Haar zu sehen, bekleidet mit einer weißen Bluse. In Ažbes Arbeit trägt sie zusätzlich eine blaugraue Jacke; möglicherweise deutete Ubbelohde dasselbe Kleidungsstück mit der schwarz gemalten Fläche an der rechten Schulter an, allerdings ist diese Fläche aufgrund des starken Abstraktionsgrades nicht genau zu identifizieren. Der Gesichtsausdruck der Frau ist in beiden Arbeiten ruhig und ernst und zeigt keine großen Gefühlsregungen. Der Umstand, dass beide Künstler die gleiche Frau in fast identischer Kleidung zeigen, könnte darauf hindeuten, dass sie die Bilder womöglich in einer gemeinsam besuchten Studiensituation anfertigten. Allerdings gibt es keine weiteren Quellen, die diese Vermutung unterstützen würden.

Vor schlichtem, bräunlichem Hintergrund fokussieren beide Arbeiten das Gesicht der Schwarzen Frau. Der Bildmittelpunkt bei Ubbelohde liegt auf der linken Seite des Kinns, die senkrechte Bildachse verläuft entlang des Haarscheitels und der Licht-Schatten-Linie, die sehr deutlich auf dem plastisch ausgearbeiteten Gesicht markiert ist. Ažbe setzt den Bildmittelpunkt am rechten Mundwinkel; er betont die waagerechte Bildmittelachse, die zwischen den geschlossenen Lippen verläuft. Beide Künstler reduzieren Köpfe und Körper auf die einfachen geometrischen Formen eines auf den Kopf gestellten Kegels und Quaders.⁶⁶⁶ Durch die stärkere Kopfdrehung wird bei Ubbelohde die Kegelform leicht gekippt und verzerrt. So wirkt die Komposition dynamischer als Ažbes, der die Figur hingegen stärker in ein Netz diagonalen Parallelverschiebungen einbettet. Das Gesicht ist innerhalb der Komposition jeweils am detailliertesten und naturalistischsten ausgearbeitet, während zum Brustkorb und den Bildrändern hin die Arbeitsweise immer skizzenhafter und abstrahierender wird. Diese Unschärfe wirkt wie ein Spiel von Nähe, Distanz und Perspektive, gleichsam in Nachahmung des Mechanismus des Auges, in dem nur das fokussierte Element scharf gestellt, d. h. intensiv und detailliert ausgeführt, und die peripheren Teile verschwommen skizziert werden. Die unterschiedlichen Rhythmen des Farbauftrags in Ažbes Arbeit, der

⁶⁶² Ažbe studierte zuvor bei Janz Wolf in Ljubljana und anschließend ab Herbst 1882 an der Wiener Kunstakademie.

⁶⁶³ Vgl. Ambrozić 1988, S. 39, 42.

⁶⁶⁴ Nach mündlicher Auskunft und laut Bildakte des Marburger Universitätsmuseums, Stand: Juli 2010. In Besitz des Museums geriet das Werk 1973 als Geschenk von Frau Else Ubbelohde-Doering.

⁶⁶⁵ Vgl. Ambrozić 1988, S. 57.

⁶⁶⁶ Vgl. Ambrozić 1988, S. 59.

vor allem im sichtbaren Pinselduktus der Kleidungspartie offenbar wird, belebt die Bildfläche und zeigt die Spannbreite seiner Fertigkeiten.⁶⁶⁷

Race-Codierungen finden sich sowohl in den Bildtiteln und -bezeichnungen wie auch in bildimmanenten Markierungen – wie der dunklen Hautfärbung, sowie des dunklen und gelockten Haares – wieder. Das Antlitz wirkt nicht rassistisch überzeichnet, sondern scheint naturalistisch und realistisch wiedergegeben.

Ažbe bezeichnete sein Bildnis selbst mit „Zamorka“, ein Titel, der in der Literatur in der Regel mit „Negerin“ übersetzt wird. Ubbelohde hingegen ließ die Arbeit unbenannt; in der Rezeption erscheint es meist unter der Bezeichnung „Junge Negerin“. 2011 erfolgte seitens des Marburger Museums eine Korrektur dieser Angabe: „Unbenannt (Schwarze Frau)“ ist nun auf dem Schild im Museum ebenso wie beim „Bildarchiv Foto Marburg“ zu lesen.

Doch was hat es nun mit diesen Bildnissen auf sich? Welchen Stellenwert nehmen diese Arbeiten ein? Handelt es sich um Porträts?

Stellenwert der Bildnisse

Ubbelohdes Bildnis stellt eine Ausnahme in dem Oeuvre des Malers dar: Einen Schwerpunkt bilden Landschaftsdarstellungen sowie illustrierende Zeichnungen, durch die er vor allem bekannt wurde. Nur wenige Figurenstudien fertigte er an, von denen keine überlieferte eine weitere Schwarze oder als fremd bzw. exotisch aufgefasste Figur zeigt. Die tonige Malweise des Bildnisses, die gebrochene Farbigkeit, die innerhalb eines Grundtones nuancenreich variiert wurde, entspricht der damals an der Akademie, insbesondere von Löfftz, gelehrten Technik für Figurenmalerei.⁶⁶⁸ Das unbenannte Bildnis einer Schwarzen Frau fand kaum in der Literatur Erwähnung, wurde noch nicht einmal farbig abgebildet.

Unklar ist, wo und in welchen Rahmen Ubbelohde das Bildnis anfertigte. Möglich scheint, dass auch er, wie viele Andere der Zeit, die Malerschule Anton Ažbes aufsuchte. Ažbe gründete 1891 auf Drängen seiner Mitstudenten ein Atelier, in dem nach Modellen gezeichnet wurde und er Studierenden mit Rat und Tat zur Seite stand.

„Schon während seiner Akademiezeit war Ažbe als eminenter Techniker bekannt und von den Kollegen als Corrector gesucht. Jeder, der sich nicht recht in der Anatomie oder Composition auskannte, ging in seiner Verlegenheit zu Ažbe und bat diesen: *Rath mir, – hilf mir!* Und Ažbe rieth nicht nur, er half wirklich.“⁶⁶⁹

Aufgrund großen Zuspruchs und zahlreicher Schüler aus dem In- und Ausland wuchs diese Einrichtung Ažbes rasch und erwarb sich einen guten Ruf. Die Schule nahm in München „eine Art Zwischenstellung zur akademischen Tradition und dem *künstlerischen Aufbruch*“⁶⁷⁰ ein. Nicht wenige Studierende nutzten diese Einrichtung zum Parallelstudium analog zur Akademie der Schönen Künste, die jedoch nicht in Konkurrenz zueinander standen.⁶⁷¹ Katarina Ambrozić konnte nachweisen, dass die Akademie sogar Diplome der Ažbe-Schule mit ihrem eigenen Siegel beglaubigte.⁶⁷²

Ažbes Schule war für Schüler beiderlei Geschlechts den ganzen Tag geöffnet. Pro Tag konnten sie anhand dreier Modelle Anatomien und Perspektiven studieren, fertigten Kopf-, Kostüm- und Aktstudien an.⁶⁷³ Ažbes Arbeiten offenbarten eine konventionelle Modellsituation: Das Modell wurde in eine be-

⁶⁶⁷ Vgl. Ambrozić 1988, S. 59.

⁶⁶⁸ Einen ähnlichen Umgang mit der Farbe zeigt Ubbelohde auch in der Aktstudie von 1885.

⁶⁶⁹ Jakopic, Rihard: Anton Ažbe. Slovan 1903. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 42.

⁶⁷⁰ Niemeyer-Wasserer, Natascha: Wassily Kandinsky und die Malerei des russischen Symbolismus in den formativen Jahren 1896-1907. Eine vergleichende Studie. Dissertation. München 2006, S. 31. Online verfügbar unter: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/7973/1/Niemeyer-Wasserer_Natascha.pdf, Stand: 29.12.2011.

⁶⁷¹ Rihard Jakopič beschreibt die Ažbe-Schule als besonders für das Aktstudium geeignet und lobt die in ihr herrschende Freiheit, aufgrund derer sie gern von Schülern der Akademie besucht wurde. Jakopic, Rihard: *Zacetek Ažbetove sole*. ZUZ. Bd. IV, Ljubljana 1924, S. 10-11. Rezipiert nach Ambrozić 1988, S. 89.

⁶⁷² Ambrozić 1988, S. 87, S. 91, verweist auf das von Ažbe an Djordja Mihaljlovic ausgestellte Zeugnis mit dem Siegel der Akademie der bildenden Künste in München, das sich im Besitz der Kunstgalerie in Sarajevo befindet.

⁶⁷³ Ambrozić 1988, S. 90.

stimmte Pose dirigiert, in der es längere Zeit verharrte, so dass ein oder mehrere bestimmte Aspekte des Körpers – sei es das Spiel der Muskeln, die Schattierung der Haut, oder auch die Gesichtszüge – studiert werden konnten. Das Verhältnis zwischen Bildschaffenden und Modell war ein Arbeitsverhältnis, bei dem das Modell für monetäre Entlohnung die Posen einnahm, die von ihm gefordert wurden. Es handelte sich somit um eine hierarchische Beziehung, in der es klare Subjekt- und Objektpositionen gab.

Ažbe verband traditionellere Lehren, wie das sogenannte Kugelprinzip, mit moderneren Auffassungen, z. B. dem Kristallisationsprinzip. Igor Grabar, ein Schüler, beschreibt das Kristallisationsprinzip:

„Das Neue an der Malerei war Ažbes konsequentes Festhalten daran, die Farben nicht auf der Palette zu mischen, sondern dieselben getrennt auf die Leinwand aufzutragen: *Sie werden sich im Auge des Betrachters selbst mischen; das wird wenigstens ein reines Kolorit geben; wenn man sie dagegen auf der Palette verschmiert, so ist das nur Schmutz*, pflegte er zu sagen, wobei er seinen Gedanken auf der Palette und der Leinwand demonstrierte. In diesen Bemerkungen und Ratschlägen bestand das ganze System, das dem des Impressionismus nahe stand, den er ungewöhnlich schätzte (...).“⁶⁷⁴

Das Bildnis „Zamorka“ nutzte Ažbe als Anschauungsobjekt für das Kugelprinzip, wie zahlreiche SchülerInnen berichten.⁶⁷⁵ Diese nie schriftlich vom Ažbe selbst festgehaltene Methode überliefert wiederum Grabar:

„Wie immer ging er von dem bekannten *Kugelprinzip* aus. Wir hatten beide den Kopf so gut gezeichnet, wie wir das konnten. Und wir konnten das – um ohne Umschweife zu sprechen – recht und schlecht. Ažbe schaute sich die Zeichnung an und sagte: *Bei euch ist alles zu zufällig, zu sehr kopiert, es gibt aber doch Gesetze, die man kennen muss*. Er nahm einen Kohlestift und zeichnete eine Kugel, deckte sie dann im gleichen Ton ab, fügte den Schatten hinzu, wählte die Stelle für den Reflex, zeichnete den Schatten der Kugel selbst dazu und markierte mit Kreide die Form. *So, diese fünf Elemente machen das ganze Geheimnis der Plastizität aus: Alles, was näher ist, erscheint heller, alles, was weiter von euch entfernt ist, dunkler*.“⁶⁷⁶

Auf „Zamorka“ war Ažbe sehr stolz und pflegte wohl seinen Besuchern zu erklären: „Das ist meine eigene Arbeit.“⁶⁷⁷ Ein besonderer Stellenwert der Arbeit für Ažbes Lehre zeigt sich auch an der Präsentation im Atelier: Er platzierte das Bildnis unter anderem neben Reproduktionen von Holbein, Velásquez, Tizian sowie den „besten Schülerarbeiten aus verschiedenen Perioden“.

„Ažbe führte uns in ein hohes, geräumiges Atelier mit einem riesigen Fenster, das mit Staffeleien und Stühlen angefüllt war. An der Wand ein Dutzend Studien in Öl, Köpfe und Akte, daneben einige Zeichnungen. Ažbe erklärte, das seien die besten Schülerarbeiten aus verschiedenen Perioden, hier als Originalarbeiten ausgestellt. Im unteren Teil hingen einige Fotos Holbeinscher Porträts und eine wundervolle bräunliche Aufnahme des Kopfes von Papst Innozenz IV von Velásquez.“⁶⁷⁸

Beachtung fand „Zamorka“ nicht nur innerhalb Ažbes Schule, sondern es handelt sich auch um eine der bekanntesten Arbeiten des Künstlers, dessen Oeuvre nur zu einem geringen Teil erhalten ist. Erstmals 1896 im Münchner Glaspalast ausgestellt⁶⁷⁹, war es auch im Herbst 1904 in Belgrad bei der 1. Jugoslawischen Kunstausstellung zu sehen. Auf dieser verlieh König Petar Anton Ažbe einen Orden als Dank für die Ausbildung des jugoslawischen künstlerischen Nachwuchses in München. Das vielfach ausge-

⁶⁷⁴ Grabar, Igor: *Moja zizn, Iskustvo*. Moskau 1937, S. 128. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 104. Die Methode der Farbkristallisation entwickelte Ažbe jedoch stets weiter, wie Ambrozić auf den folgenden Seiten (98-105) ausführt. Siehe zur Diskussion um die Zusammenhänge zwischen Ažbes Methode und der des französischen Pointillismus: Niemeyer-Wasserer 2006, S. 36, FN 147.

⁶⁷⁵ Nadežda Petrović über Ažbe in einer Kritik zur ersten jugoslawischen Ausstellung in Belgrad im Kontext der slowenischen Teilnehmer: „Mit seinem Porträt *Negerin* gehört er nicht zu den Impressionisten... Dieser gut modellierte Kopf stellt eine hervorragende Demonstration des Kugelprinzips dar, über das er schon fast zwei Jahrzehnte lang seinen slowenischen, serbischen, russischen und auch bulgarischen Schülern Aufschluss und Unterricht erteilt hat. Das Porträt ist durchscheinend und glatt gemalt, die Zeichnung ist gut, und es ist sorgfältig modelliert.“ Petrović, Nadežda: *Prva jugoslovenska umetnicka izložba, Delo*. Beograd 1904, XXXII, S. 410. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 60.

⁶⁷⁶ Grabar 1937, S. 127 f. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 93.

⁶⁷⁷ Grabar 1937, S. 121. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 57.

⁶⁷⁸ Grabar 1937, S. 121. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 90. Vgl. auch: Fäthke, Bernd: *Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis. Leben und Werk; 1860-1938*. Ausst.-Kat. Monte Verità, Museo Comunale d'Arte Moderna Centro Culturale Beato Bernardo Ascona, Villa Stuck München. München 1988, S. 47.

⁶⁷⁹ Ausstellung 1896 im Münchner Glaspalast mit der Exponatnummer 16.

stellte Werk kehrte schließlich nach Ljubljana zurück, da Ažbe das Bild Graf J. Zichy schenkte, der ihm bereits 1900 die Auszeichnung Kaiser Franz Josephs für kulturelles Wirken außerhalb der Grenzen der österreichisch-ungarischen Monarchie stellvertretend verliehen hatte.⁶⁸⁰

Der offensichtlich hohe Stellenwert von Ažbes Arbeit ist bemerkenswert, und es stellt sich die Frage, ob er sich in der Tat allein durch die ausgenommen gute exemplarische Anschauung des Kugelprinzips erklären lässt. Bedingt sich die Faszination der Arbeit nicht möglicherweise auch durch das Modell? Oder spielt gar der Sachverhalt eine Rolle, welche Art von Bildnis Ažbe hier nutzte – eine Visuelle Repräsentation einer Schwarzen Frau in der Tradition eines bürgerlichen Brustbildes zu einer Zeit, in der Kolonialismus in den Fokus der Öffentlichkeit rückte? Birgt das Bildnis gar ein gewisses Maß an Widerständigkeit und Irritation, die ihm letztlich Aufmerksamkeit sicherten?

Modellwahl

Dass es sich bei dem Modell um eine bekannte Persönlichkeit handelte, ist auszuschließen, weder Attribute, noch Mimik noch Gestik verweisen auf ihren Status oder Charakter. Ob die Abgebildete dabei ein häufiger beschäftigtes Akademiemodell war, wie Bernd Fäthke vermutet, kann nicht bestätigt werden.⁶⁸¹ Trotz intensiver Recherchen konnte kein Indiz auf die Identität des Modells gefunden werden

Die Individualität spielte zumindest auch in der Frage des Bildtitels für Ažbe und Ubbelohde keine Rolle, da der eine die Arbeit nicht benannte und der andere eine rassistische Betitelung wählte. Die Anonymität ist für Malermodelle keineswegs untypisch. Sabine Schulze bemerkt:

„das Modell ist seine (des Künstlers) gestalterische Manövriermasse, passiv, austauschbar. Hat es einen Namen, dann wechselt es in das Fach der Musen und wird Gegenstand erotischer Legendenbildung.“⁶⁸²

Für Schwarze Frauen und ihre Arbeit als Modell ist eine schlechte Quellenlage und Nicht-Wissen geradezu paradigmatisch. Dieser Umstand führt in der Literatur zu einer Reihe unbeantworteter Fragen und vielfach auch zu wilden Spekulationen, wie z. B. bezüglich der Modelle Ernst Ludwig Kirchners noch zu sehen sein wird.⁶⁸³

Die Gründe dafür liegen oft in dem niedrigen sozialen Status, der den Frauen, bedingt durch gender und race, zugeschrieben werden.

In letzterer sowie auch der spezifischen Rezeption von „Zamorka“ steht die Tatsache im Fokus, dass eine Schwarze Frau visualisiert wurde. Emil Pacovský, ein Schüler Ažbes, schreibt:

„Besonders gern malte er Farbige, und sobald sich Gelegenheit dazu bot, brachte er einen Neger als Modell in die Schule, um den neuen Schülern vorführen zu können, wie schwer es sei, so ein dunkles Gesicht zu malen, und wie man durch die Farbe seine Lebenswahrheit, die warme violette Gestalt, die Samthaut und alle diese ungewöhnlichen und deshalb schweren Dinge erreichen müsse.“⁶⁸⁴

Diesen Worten zufolge war die Arbeit kein Einzelstück Ažbes und wurde nicht nur angefertigt, um das Kugelprinzip zu verdeutlichen; Ažbe scheint nach Pacovskýs Aussage generell von Schwarzen Männern und Frauen fasziniert gewesen zu sein. Es scheint ihn die in der äußeren Erscheinung gebündelte Andersheit und somit eine von ihm empfundene „Exotik des Modells“⁶⁸⁵ fasziniert zu haben. Teil dieser Begeisterung war anscheinend die künstlerische Herausforderung, dunkle Haut zu malen. Und so zeigen

⁶⁸⁰ Vgl. Ambrozić 1988, S. 59 f.

⁶⁸¹ Vgl. Fäthke, Bernd: Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht. München 2004, S. 222, FN 272.

⁶⁸² Schulze 2006, S. 261.

⁶⁸³ In einigen wenigen Fällen konnte jedoch etwas über die Modelle herausgefunden werden: Vgl. zum Modell von Marie-Guilhelmine Benoist in „Portrait d'une négresse“ bei Reuter 2002, S. 198. Für das Bildnis Nanny Neky und Marie von Niels Peter Holbech aus dem Jahr 1838 vgl. Nationalmuseet Kopenhagen (Hg.: *Frau slaveri til frihed. Det dansk-vestindiske slavesamfund 1672-1848*. Kopenhagen 2001, S. 81, Nr. 20. Zu „Laure“ bzw. „Portrait d'une négresse“ von Edouard Manet vgl. Pollock 1999, S. 255, 308.

⁶⁸⁴ Pacovský, Emil: Anton Ažbe slikar in učitelj, Zbornik za umetnostno zgodovino. Ljubljana 1924, IV, S. 8. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 57.

⁶⁸⁵ Fäthke 1988, S. 47.

sich Aufmerksamkeit und Feingefühl in Azbes malerischer Transposition: Er visualisiert weiche Haut mittels warmer, fein nuancierter Brauntöne, die besonders durch den mit orangenen Farbpartikeln durchsetzten Hintergrund sowie Lichtreflexe auf dem Gesicht zum Leuchten gebracht werden. Die kühleren Farben der Bekleidung bilden einen stimmigen Kontrast.⁶⁸⁶

Dem künstlerischen Reiz dunkler Hautfarbe sah sich Azbe nicht allein konfrontiert: Bereits im 18. Jahrhundert fand Silvain Meinrad Xavier Golbéry ähnliche Worte:

„und ich fühle recht gut die Schwierigkeit, die es dem Mahler kosten muss, wenn er das gleiche, glatte, samtartige Schwarz der Haut der Neger und Negerinnen in der Blüte ihrer Jugend ausdrücken will.“⁶⁸⁷

In der sinnlichen Beschreibung wird dunkle Haut erotisiert. Der Akt, dunkle Haut zu malen, wird somit sinnlich aufgeladen und nährt sich aus der stereotypen Sexualisierung Schwarzer Frauen.

Doch diese sinnliche Aufladung war nicht der einzige Faktor, der von Interesse war: Ursel Berger weist darauf hin, dass dunkelhäutige Modelle oftmals als lebendige Bronzeplastiken bezeichnet wurden. Da die dunkle Haut eher einen Eindruck vom Endresultat vermitteln konnte als es bei hellhäutigen Modellen der Fall gewesen wäre, könnte es hilfreich gewesen sein, Schwarze im Vorfeld der Anfertigung einer Plastik zu studieren.⁶⁸⁸

Innerhalb der akademischen Ausbildung übte so das Studium Schwarzer Modelle einen besonderen Reiz auf verschiedene KünstlerInnen aus. Neben der Hautfarbe stand oft auch die spezifische, bei männlichen Modellen vor allem die muskulöse Physiognomie im Fokus. Hugh Honour sieht den Studienstatus Schwarzer Anatomie bereits im 19. Jahrhundert in Frankreich in Arbeiten von Eugène Delacroix, Théodore Géricault aber vor allem in den Salonbeiträgen der Kunstlehrer Jean-Pierre Léonards⁶⁸⁹ sowie Julien Vallou de Villeneuve⁶⁹⁰ und Pierre Asthasie Théodore Senties⁶⁹¹ bestätigt.⁶⁹²

Die Fähigkeit besondere, für Europäer ungewöhnliche oder als unschicklich geltende Körperhaltungen einzunehmen, führt Ursel Berger als weiteren Grund der Zuwendung zu Schwarzen Modellen an.⁶⁹³ Dies bestätige sich unter anderem in bildhauerischen Arbeiten von Fritz Behn⁶⁹⁴, Hermann Haller⁶⁹⁵ und Max Slevogt^{696, 697}.

⁶⁸⁶ Weiss, Peg: Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years. Princeton, N.J. 1979, S. 17 f.: „The color of the original is astonishingly rich and luminous. Azbe illuminated the background with a delicate, set at the same time bold, scumbling of vermilion and yellow, intensifying the strength of the gaze, and suggesting perhaps his subject's southern origin. A transparent bluish cloak serves as a necessary contrast to the warm background, while the feathery white blouse creates an incredibly soft foil for the strong face.“ Anregung zur Malweise Schwarzer Menschen holte er sich nach Ambrozićs Ansicht durch Besuche in der Pinakothek und dem Studium der dort hängenden Arbeiten von Rubens bis zum zeitgenössischen Leibl-Kreis. Vgl.

Ambrozić 1988, S. 57.

⁶⁸⁷ Golbéry, Silvain Meinrad Xavier: Reise durch das westliche Afrika in den Jahren 1785, 1786 und 1787. Berlin/Hamburg 1804, S. 422.

⁶⁸⁸ Vgl. Berger 2010b, S. 86. Gleichzeitig steckt in dieser Überlegung auch ein Paradox, auf das Viktoria Schmidt-Linsenhoff aufmerksam macht: Am Beispiel der Statuette der „Negervenus“ konstatiert sie, dass, wenn der Bronzeton der Plastik als Körperfarbe übersetzt wird, die universelle Geltung der antiken Norm relativiert werde, da sich zwangsläufig ein Vergleich zu Bronzen der weißen Venus ergebe. Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 25.

⁶⁸⁹ „Un jeune nègre joue avec une perruche; scène des Antilles“ (1824) und „Africain, assis sur le bord d'un lac, se préparant à fumer une pipe“ (1830).

⁶⁹⁰ „Un nègre et une mulâtre“ (1830).

⁶⁹¹ „Un jeune nègre (Etude)“ (1830).

⁶⁹² Vgl. Bugner/Honour 1989b, S. 21 f., 35. Siehe auch Johnson, Lee: The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 6 Bände. Bd. 1. Oxford 1981, S. 215, Nr. 157.

⁶⁹³ Vgl. Berger 2010b, S. 87, 90. Die Begründung erinnert zudem an die Faszination, die Mitte der zwanziger Jahre Schwarzen Tänzerinnen afroamerikanischer Tänze entgegengebracht wurde. Vgl. Kapitel „3.4.2. Unterhaltung - Varieté, Revue, Schaustellerei und Zirkus“.

⁶⁹⁴ „Massai“, um 1908/1909, „Tanzender Afrikaner, 1911.

⁶⁹⁵ „Hockender Abessinier, 1911.

⁶⁹⁶ „Entwurf zu dem Gemälde *Der Sieger*“, 1912.

⁶⁹⁷ Abbildungen vgl. Berger 2010a, S. 84, 88, 89.

Die Zuwendung zu außereuropäischen Modellen war eine logische Konsequenz der Kritik, die gegenüber Akademiemodellen um 1900 geäußert wurde.⁶⁹⁸ Diese bezog sich vorwiegend auf die ästhetische Wahrnehmung und den standardisierten Posenkanon. Die Tätigkeit des Modellstehens von Frauen wurde bis ins 19. Jahrhundert stark eingeschränkt, und das Aktstudium weiblicher Körper war extrem reglementiert. Bedingt durch sittliche Bedenken wurden Frauen an der Pariser Akademie 1759 jedoch nur als Kopfmodelle zugelassen. In der 1786 gegründeten *Royal Academy* in London wurden sie als Modelle geduldet, und schließlich war 1875 das Studium ihrer Körper an der Berliner Akademie fester Bestandteil akademischer Praxis.⁶⁹⁹ Doch

„infolge der Zulassung weiblicher Modelle zu den europäischen Akademien seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts [...] [verlor] der einstmals anerkannte Berufsstand seinen Status völlig [...], da nun der entblößte weibliche Körper enthüllte, was sonst wohlänständig unter Kleidern verborgen war.“⁷⁰⁰

Weibliche Künstlermodelle waren in der Regel Frauen aus ärmlichen Verhältnissen und niederer sozialer Herkunft.⁷⁰¹ In Folge ökonomischer und sozialer Veränderungen sowie durch die einsetzende Industrialisierung Anfang des 19. Jahrhunderts und den damit einhergehenden Verlust traditioneller Schranken und Sicherheiten gerieten besonders Frauen der Unterschicht in ökonomische Schwierigkeiten.⁷⁰² Ihre körperliche Verfassung war in Folge der „Ausbeutung der körperlichen Ressourcen im fortschreitenden industriellen Zeitalter“⁷⁰³ nicht unbedingt immer die beste. So entsprang die Kritik an den Modellen häufig „enttäuschten sinnlichen Erwartungen“⁷⁰⁴.

Oft war die Arbeit als Dienstmädchen eine der wenigen Erwerbsmöglichkeiten, die Frauen offenstand. Nicht selten verfügte der Hausherr in jeder Beziehung über die rechtlosen Hausangestellten, die dadurch oft in einem ambivalenten Ruf standen. Etwa 50 Prozent der Prostituierten waren zuvor Dienstmädchen.⁷⁰⁵ Die Tatsache, dass die meisten Modelle aus der unteren sozialen Schicht kamen, zu der auch Prostituierte zählten, die teilweise ebenfalls Modell standen, brachte alle Modelle in Verruf.

„Bei diesem Beruf (Modell) trug sie als richtige Dirne von Atelier zu Atelier die Dinge, die sie sah und hörte, und kolportierte von Schule zu Schule den Klatsch, den sie überall selber mit anrichten half.“⁷⁰⁶

Schutz vor einer solchen Zuschreibung boten den Modellen die traditionellen Posen, die ihre Person aufwerteten. Die spezifischen Haltungen waren eine Art

„*Berufskleidung*, die es [das Modell] vor den Blicken der Künstler zu schützen vermochte, indem der individuelle Körper nur mehr die genormten akademischen Regeln der Kunst und ein bildungsbürgerliches Ideal spiegelte“⁷⁰⁷.

Doch die traditionellen Posen wurden zunehmender als zu künstlich und statisch empfunden.⁷⁰⁸ Auf der Suche nach geeigneten Modellen propagierten manche Kunstschafter und Kritiker italienische und

⁶⁹⁸ Vgl. dazu grundlegend: Hansmann, Doris: *Das Modell, daran krankt alles...* – Der Wandel des Aktverständnisses um 1900. In: Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne.* Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003, S. 27-47, S. 32.

⁶⁹⁹ Vgl. Schulze 2006, S. 269. Häufiger waren Frauen jedoch in privaten Studios als Modelle beschäftigt. Vgl. Hansmann, Doris: *Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker.* Weimar 2000, S. 31 f. Pevsner, Nikolaus/Floerke, Roland: *Die Geschichte der Kunstakademien.* München 1986, S. 225 f.

⁷⁰⁰ Hansmann 2003, S. 31. Und Friedrich Noack weist darauf hin: „Modellstehen und sich preisgeben waren (...) in der Regel für ein Weib nicht voneinander zu trennen. Mädchen, die etwas auf sich hielten, gaben sich zum nackten Akt überhaupt nicht her.“ Noack, Friedrich: *Modell und Akt in Rom. Geschichtliche Studien.* In: *Der Cicerone.* 4/1922, S. 141-150, sowie 5/1922, S. 195-202. Zit. n. Hansmann 2003, S. 31.

⁷⁰¹ Vgl. Hansmann 2003, S. 31.

⁷⁰² Vgl. Mey 1987, S. 76.

⁷⁰³ Hansmann 2003, S. 32.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Vgl. Corbin, Alain: *Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert.* Stuttgart 1993, S. 79 f.

⁷⁰⁶ Siegfried, Walther: *Tino Moralt. Kampf und Ende eines Künstlers.* Berlin/Leipzig 1904, S. 7. Zit. n. Mongi-Vollmer, Eva: *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Berlin 2004, S. 137.

⁷⁰⁷ Hansmann 2003, S. 36.

griechische Modelle, in denen sie die Schönheit der klassischen Antike zu entdecken meinten.⁷⁰⁹ Im Zuge des Kolonialismus und der damit wachsenden Präsenz Schwarzer in Deutschland und Europa wandten sich mehr und mehr Kunschtchaffende außereuropäischen bzw. Schwarzen Modellen zu.⁷¹⁰ Doch um welche von Form von Bildnis handelt es sich nun bei der Porträtstudie von Azbe? Welche Funktionen nimmt das Bildnis für den Künstler ein?

Akademische Porträtstudie

Auf den ersten Blick wirkt die Arbeit wie ein Porträt: Die Schwarze Frau wird in klassischer Porträtstellung als Brustbild gezeigt, vor unspezifischen Hintergrund wird das Gesicht fokussiert. Trotz der skizzenhaften Ausführungen an den Randbereichen⁷¹¹ entsteht ein Gesamteindruck, dass die Arbeit in sich fertig gestellt war. Komposition und Gestaltung ergeben im Zusammenhang ein harmonisches Ganzes. Allerdings kann der erste Eindruck des Bildes als selbständiges Porträt nicht bestätigt werden. Die Frage nach dem Modell hat gezeigt, dass es nicht in der Okkasionalität von Azbe und Ubbelohde lag, ein Individuum abzubilden, wie insbesondere die Verweigerung eines benennenden Titels anzeigt. Der unspezifische, allgemein gehaltene Bildtitel „Zamorka“ und die Nicht-Benennung durch Ubbelohde bzw. die Betitelungen in der Rezeption als „Junge Negerin“ oder auch „Schwarze Frau“ legen drei Deutungsmöglichkeiten nahe: Erstens werden sie für Typenporträts genutzt, zweitens finden sie sich bei Porträtstudien und drittens wurden ebensolche Studien auch als Vorarbeiten zu größeren Gemälden angefertigt.

Wenn „Zamorka“ Azbe als Vorarbeit für ein größeres Werk gedient haben sollte, legt der Blick auf sein Oeuvre nahe, ein orientalistisches Sujet zu vermuten, in dem die Präsenz Schwarzer Frauen ikonografisch verankert ist. Ein solches zeigt die Ölskizze „Harem“ mit einer liegenden hellhäutigen Odaliske und einer nicht näher definierbaren Assistenzfigur im Hintergrund.⁷¹² Bei „Odaliske und Eunuch“⁷¹³ handelt es sich um ein weiteres Bild in diesem Sujet; dies ist allerdings verschollen, so dass auf die Beschreibung von Ivan Prijatelj zurückgegriffen werden muss:

„Die Wände waren voller Bilder, und auf der Staffelei stand ein großes Gemälde, frisch und noch in Arbeit. Azbe erklärte mir, dieses Bild werde die Synthese seines Schaffens bilden. Es stellte eine liegende Odaliske in ähnlicher Pose dar wie Manets Olympia, und zwar auf einem grün überdeckten Diwan. In der linken Ecke stand reglos wie eine Skulptur ein schwarzer Eunuch mit einem Säbel in der Hand. Vor dem Diwan stand ein orientalisches Tischchen mit einem Krug, rechts auf dem Boden eine Stehlampe mit rotem Schirm, die mit ihrem bunten Licht komplizierte Farbkontraste hervorrief. Ein Großteil des Hintergrunds war noch nicht gemalt. Der Meister meinte, er würde ihn mit einem Bacchanal ausfüllen, das den Namen des Bildes Wein, Weib und Gesang rechtfertigen werde.“⁷¹⁴

Wenn Azbe „Zamorka“ ursprünglich als Vorstudie zu einer dieser Arbeiten angefertigt hätte, dann hätte das Bildnis einen ähnlichen Status wie die Porträtstudie „Négresse“ von Théodore Géricault für „Radeau de la Méduse“⁷¹⁵ oder auch „La négresse (Lauré)“ von Edouard Manet für „Olympia“⁷¹⁶. Die Wahl des

⁷⁰⁸ Vgl. grundlegend zur Kritik an den Posen: Hansmann 2003, Schulze 2006.

⁷⁰⁹ Vgl. Berger 2010b, S. 85-87. Vgl. auch: Bugner/Honour 1989b, S. 23: „combining the character and perfection of many of the Antique Statues“.

⁷¹⁰ Der Vorwurf der Prostitution scheint diesen Modellen gegenüber nicht, bzw. nicht mehr relevant gewesen zu sein. Erklären lässt sich dies z. T. durch zeitgenössische Auffassungen, die Schwarzen Frauen eine andere moralische Einstellung sowie ein anderes Verhältnis zur Nacktheit und zum Körper unterstellten. Als Grundlage für solche Vorstellungen dienten *Rassentheorien*.

⁷¹¹ Vgl. Edouard Manet „La négresse (Lauré)“, 1863, Öl auf Leinwand, 61x50 cm, Turin, Pinacoteca Giovanni e Maria Agnelli.

⁷¹² Anton Azbe: „Harem“, um 1903, Öl auf Leinwand, 44,3x51,3 cm. Narodna Galerija, Ljubljana.

⁷¹³ Ambrozić 1988, S. 77 ff., verweist auf zwei Gemälde mit den Titel „Odaliske und Eunuch“, eines vor 1890 und eines vor 1901. Beide Gemälde sind verschollen und Abbildungen nicht verfügbar, so dass ein Vergleich mit „Zamorka“ nicht vorgenommen werden kann.

⁷¹⁴ Prijatelj, Ivan: Obisk pri Azbetu. In: Anton Azbe in njegova sola. Ljubljana 1962, S. 89. Zit. n. Ambrozić 1988, S. 67. Die Arbeit erinnert an ein Gemälde Stucks, das Azbe auf der Ausstellung 1890 im Münchner Glaspalast kennenlernte.

⁷¹⁵ Vgl. Grunhech; Philippe/Thuillier, Jacques: L'opera completa di Géricault. Mailand 1978, S. 121. Théodore Géricault: „Négresse“, 1819/1824, Öl auf Leinwand, 40,5x32 cm. Bayonne, Musée Bonnat. Abgebildet in: Grunhech/Thuillier 1978, S. 121. Théodore Géricault: „Radeau de la Méduse“, 1819/1824, Öl auf Leinwand, 40,5x32 cm. Louvre, Paris. Abgebildet in: Bugner/Honour 1989a, S. 120

⁷¹⁶ Vgl. Pollock 1999, S. 255, 308.

Modells wäre in einem solchen Fall durch die äußere Andersheit der Schwarzen Frau begründet und könnte als Teil romantisierender orientalistischer Menagerie gelesen werden.⁷¹⁷ Doch weder bei „Harem“ noch bei „Odaliske und Eunuch“ geben Skizze und Beschreibung Aufschluss über die angedachte Präsenz einer Schwarzen Frau. So muss „Zamorka“ schließlich als Porträtstudie oder Typenporträt bewertet werden.

Um das Bildnis eindeutig als *Rasse-* bzw. Typenporträts zu klassifizieren reicht die rassi(sti)sche Wortwahl in „Zamorka“ und „Junge Negerin“ nicht aus. Bei den Bildtiteln, inklusive des darin mitschwingenden zeitimmanenten Rassismus, handelt es sich wahrscheinlich um zeittypische Hilfsbezeichnungen, die die Bilder benennbar und greifbar machten. Die Schwarze Frau erscheint schlicht gekleidet, ohne ethnisierende Attribute, wie sie in ethnologischen/anthropologischen Porträts Anwendung fanden. Weder in schriftlichen Quellen noch im künstlerischen Oeuvre Ažbes und Ubbelohdes gibt es Indizien, die die Bildnisse als ideologisch aufgeladene Typenporträts werten oder kontextualisieren. Eben dieser Umstand, dass Ubbelohde und Ažbe die Schwarze Frau nicht besonders aufgefasst oder inszeniert, sondern schlicht naturalistisch repräsentiert haben, macht die Arbeiten besonders. Denn so sind sie vergleichbar mit akademischen Porträtstudien.⁷¹⁸

Diese verschiedenen Funktionen, die in Bildnissen Ausdruck finden, die den Kopf fokussieren, lassen sich dementsprechend in verschiedene Arten unterteilen. Alle können als Kopfstudien bezeichnet werden, sind jedoch in physiognomische Darstellungen, Ausdrucks- und Charakterstudien zu unterteilen, in denen die entsprechenden Charakteristika dominieren.⁷¹⁹ Die Porträtstudie, als eine weitere Variante der Kopfstudie, muss – wie der Name bereits sagt – als eine Art Vorstudie zum Porträt verstanden werden bzw. als eine gezeichnete oder skizzierte Arbeit. Porträtstudien Schwarzer Frauen sind im deutschen Raum bisher recht selten nachweisbar, ganz im Gegensatz zu Ländern mit ausgeprägter Kolonialgeschichte wie England und Frankreich.⁷²⁰ Studien können gezeichnet, aber auch in Öl oder als Aquarell gefertigt werden. Systematisches, detailliertes Wahrnehmen und Darstellen eines Sachverhaltes zeichnet Studien gegenüber Skizzen aus. Sie dienen in der Regel der Klärung von Teilaspekten und stellen kein Abbild der Wirklichkeit dar. In diesem Sinne wurden die hier besprochenen Porträtstudien sorgfältig in Öl ausgeführt, einer Technik, die einen größeren zeitlichen Aufwand fordert, als für eine Skizze angewendet würde. Beide Künstler konzentrierten sich auf die malerische Umsetzung des Antlitzes, die spezifische Physiognomie und Hautfarbe. Es wird innerbildlich kein spezifisches oder ideologisches Wissen über die Frau bzw. ihre Persönlichkeit verbreitet. Stattdessen überlagert die Fokussierung auf die Technik den repräsentativen Aspekt. Dies wird insbesondere bei Ažbe deutlich, der sein Werk selbst als Verdeutlichung des Kugelprinzips sowie die Herausforderung der künstlerischen Umsetzung dunkler Hautfarbe- und -beschaffenheit bezeichnete. „Zamorka“ galt ihm als Qualitätsbeweis seiner künstlerischen Fähigkeiten. So nimmt die Frau eine künstlerische Objektfunktion für die Bildschaffenden ein, das Bildnis diene letztlich als Zeugnis seiner Selbstinszenierung. Damit steht sie ganz in der Tradition akademischer Porträtstudien. Die Tatsache, dass die Repräsentierte eine Schwarze Frau ist und sie zumindest indirekt auf Exotik sowie Kolonialpolitik verweist, mag sich als besonders günstig erwiesen haben. Doch letztlich bleibt die Ausdeutung der Arbeiten eine Vermutung.

⁷¹⁷ Ambrozić 1988, S. 57, schreibt Ažbe eine „romantische Ader“ zu und begründet so auch, warum Ažbe Franz von Stucks Oeuvre so schätze.

⁷¹⁸ Vgl. Fäthke, Bernd: Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht. München 2004, S. 222, FN 272.

⁷¹⁹ Karin Krekel weist darauf hin, dass in Ausdrucks- und Charakterstudien die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse irrelevant war; möglicherweise fand in diesem Rahmen bereits viel früher die Auseinandersetzung mit schwarzen Frauen in Einzelarbeiten statt. Vgl. Krekel, Karin: Dienstbotenporträts. Studien zur Porträtwürdigkeit der Dienstboten vom 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. München 2006, S. 151.

⁷²⁰ Vgl. zu den Definitionen: Giltay, Jeroen: Zu den Kriterien der Ausstellung. In: Klessmann, Rüdiger/Wex, Reinhold (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Malerei aus erster Hand, Ölskizzen von Tintoretto bis Goya. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1984, S. 9-13. Von der Brüggen, Viktoria: Zwischen Ölskizze und Bild. Untersuchungen zu Werken von John Constable, Eugène Delacroix und Adolph Menzel. Frankfurt a. M. 2004. Ferrari, Oreste: Oil Sketch. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. 43 Bände. Bd. 23, London/New York 1996, S. 380-382. Welscher, Paul: La prima idea – Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso. München 1960.

Die nun folgenden Beispiele zeigen eine Veränderung in der künstlerische Auseinandersetzung mit Schwarzen Frauen, das Verhältnis zwischen Bildschaffenden und Modellen, die Art der Körperkonstruktionen, Einschreibungen sowie Funktionen der visuellen Repräsentationen wandelten sich. Ažbes und Ubbelohdes Bildnisse der Schwarzen Frau werden als Ausgangspunkt zu einer Zeit genommen, an der sich die Präsenz Schwarzer in Deutschland langsam erhöhte und sie zunehmend Einzug in die Kultur hielten.

4.2 Ernst Ludwig Kirchner: Schwarze Frauen im Atelier des Primitivismus

Frauen – im Freien und im Interieur, liegend, stehend, sitzend, tanzend, zu zweit, allein und häufig als Akt – dominieren Ernst Ludwig Kirchners Oeuvre. Unter all diesen Arbeiten finden sich auch über 30 Arbeiten, die mit der Begeisterung des Künstlers für Schwarze Frauen in Zusammenhang gebracht werden können und die vermutlich zwischen 1908 und 1911 entstanden sind.⁷²¹

Ein zeitimmanenter „Überdruß an den zivilisatorischen Errungenschaften und Konventionen [...] gründet vom Hunger nach neuen, ursprünglichen Lebenserfahrungen und Kunstformen“⁷²², breitete sich seit dem späten 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert vor allem in Avantgarde- und Lebensreformbewegungen aus. Frauen wurden zu Symbolfiguren dieser neuen Zeit und eines neues Menschen; dies galt insbesondere für Kirchner und andere expressionistische Künstler. Frauen standen stellvertretend für eine neue Körperlichkeit, die ihre Begründung in Friedrich Nietzsches Philosophie findet.⁷²³ Dort erscheint die Frau als Naturwesen, „als eine Reminiszenz des Wilden in der Kultur“⁷²⁴.

Kontakt mit dem Wilden und Ursprünglichen suchte Kirchner, wie auch andere BRÜCKE-Künstler, in der Rezeption fremder, zum großen Teil außereuropäischer Kulturen. Diese rezipierten die Kunstschaffenden über Bilder aus Presse und Literatur, Kirchner und Heckel insbesondere auch mittels der Ethnografischen Sammlung des Völkerkundemuseums Dresden.⁷²⁵ Fremde Kulturen und Frauen gemeinsam begegneten die Künstler zudem in Varietés, Theatern, Zirkussen und Völkerschauen – Orte, an denen als exotisch bewertete und inszenierte sowie Schwarze Menschen zu der Zeit besonders präsent waren.⁷²⁶

Im Rahmen dieser Auseinandersetzungen finden sich in den Oeuvres der BRÜCKE-Künstler einige visuelle Repräsentationen Schwarzer sowie als exotisch und/oder fremd markierter Frauen. Insbesondere Kirchner fertigte viele solcher Arbeiten an. Er zeigt eine Auseinandersetzung und Aneignung der Thematik, die zugleich stereotyp das Zeitklischee bestätigt, aber auch eine provokative Widerständigkeit bedient.

Ergänzend zu Kirchners Werken sind vor allem Arbeiten von Heckel und Pechstein interessant: Heckel und Kirchner nutzten zeitweise das Atelier des anderen und arbeiteten mit den gleichen Modellen. Leider sind die meisten von Erich Heckels maßgeblichen Arbeiten verschollen.⁷²⁷ Auch in Pechsteins Oeuvre

⁷²¹ Siehe Überblick im Anhang. Vgl Kollarz, Anika: *ich male dir ein weißes gedicht auf dein schwarzes gesicht* – Bilder Schwarzer Frauen bei Ernst Ludwig Kirchner. In: *Ariadne*, Nr. 56, 2009, S. 38-43.

⁷²² Wagner, Christoph: Einführung: Exotismus und Exotismen. In: Melcher, Ralph/Wagner, Christoph (Hg.): *Die BRÜCKE und der Exotismus. Bilder des Anderen*. Berlin 2011, S. 7-8, S. 7.

⁷²³ Vgl. Gabelmann, Andreas: „Das Weib ist das Element“ – Zum Bild der Frau im Expressionismus. In: Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): *Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth*. Bonn 2008, S. 85-102, S. 87.

⁷²⁴ Purtschert, Patricia: *Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche*. Frankfurt a. M. 2006, S. 145 f.

⁷²⁵ Vgl. Strzoda 2006, besonders S. 32-41. Grisebach 2008.

⁷²⁶ Auf der Suche nach einem direkteren, intensiveren und unmittelbareren Kontakt mit anderen Menschen und Kulturen – ganz nach dem Vorbild Paul Gauguins – zog es nach Auflösung der BRÜCKE Max Pechstein 1914 auf die Palauinseln sowie Emil Nolde zwischen 1913/14 nach Neuguinea.

⁷²⁷ Dazu gehören: „Liegende Negerin“, ca. 1909, Holzschnitt, 25,2/24,5x33,7 cm, abgebildet in: Dube, Wolf-Dieter/Dube-Heynig Annemarie: *Erich Heckel. Das graphische Werk. Bd. 1: Holzschnitte*. New York 1964, Nr. 189., sowie die verschollenen Arbeiten „Negerin Nelly im Atelier in der Falkenstrasse“ (V1910/9), „Negerpaar (Sam und Nelly)“ (V 1909/43), „Sam und Nelly“ (V 1910/45), „Sam sitzend“ (V 1910/52), „Negermädchen“ (V 1910/53), „Negerin im Tanzkostüm“ (V 1910/54). Zählung nach Vogt, Paul: *Erich Heckel. Werkverzeichnis*. Recklinghausen 1965.

finden sich einige Verweise auf Arbeiten, die das Modell „Nelly“ zeigen, leider sind sie nur vereinzelt zugänglich, da sie sich in Privatbesitz befinden und wurden zudem fast nicht publiziert.⁷²⁸

Kontaktzone Völkerschau

Kirchners erste Auseinandersetzung mit Schwarzen Frauen ergab sich vermutlich in Folge von Zirkus- und Völkerschaubesuchen. In Dresden, Kirchners bevorzugtem Aufenthaltsort zwischen 1901 und 1911, gastierten zwischen 1908 und 1910 die Zirkusse Sarrasani, Schumann und Angelo sowie die Völkerschauen „Das Sudanesendorf“, „Das afrikanische Dorf“ und „Die Samoaner“.⁷²⁹ Vermutlich fertigte Kirchner im Rahmen einer solchen Schau eine Reihe von Blättern an, die gemein als *Marokkanerskizzen* bezeichnet werden. Welche der Veranstaltungen Kirchner zur Anfertigung der Skizzen inspirierte, ist unklar; möglicherweise handelt es sich dabei um keine eigenständige, sondern eine an einen Zirkus angegliederte Völkerschau: Sowohl der Zirkus Schumann als auch der Zirkus Sarrasani hatten zwischen 1909 und 1911 eine sogenannte *Marokkaner*-Truppe in ihrem Programm, die namensgebend für die Skizzen sein könnte.⁷³⁰

Bei den sogenannten *Marokkanerskizzen* handelt es nicht um eine Serie im eigentlichen Sinne, da Formate und Material variieren und vom Künstler keine Folge intendiert ist. Nichtsdestotrotz weisen die Arbeiten große Ähnlichkeiten in Motivik und Stilistik auf. Welche Arbeiten zu dieser Serie zählen, bleibt zu diskutieren. Eva Leistenschneider macht einen sehr guten Vorschlag, indem sie Arbeiten aus der Sammlung Kohl-Weigang im Saarlandmuseum Saarbrücken, dem staatlichen Museum Kassel, dem Kirchner Museum Davos, dem Museum Folkwang in Essen, dem Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und solche aus Privatbesitz dazurechnet.⁷³¹ Jedoch könnte ihre Aufzählung sowohl um Arbeiten ergänzt werden, die sich noch in den Skizzenbüchern des Künstlers befinden, sowie solche aus dem Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts.⁷³² Grundsätzlich kann nicht davon ausgegangen werden, dass alle Blätter dieses Kontextes gefunden wurden bzw. überhaupt der Öffentlichkeit bekannt sind. Weder ist eine Benennung des Künstlers überliefert, die die Bezeichnung und Gruppierung für obige

⁷²⁸ Siehe auch die Repräsentationen der BRÜCKE-Mitglieder: Otto Mueller: „Neger und Tänzerin“, um 1903, Öl auf Leinwand, 91x65,5 cm. Privatsammlung. Abgebildet in: Hohenzollern/Lüttichau 2003, S. 21, Nr. 6. Otto Mueller: „Negerpaar“, 1909/10, Leimfarbe auf Rupfen, 120x87,3 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Hohenzollern/Lüttichau 2003, S. 202, Nr. 162. Kees van der Dongen: „Lucie et son danseur“, 1911, Öl auf Leinwand, 130x96,5 cm. Hermitage St. Petersburg. Emil Nolde: „Mulattin“, 1913, Öl auf Leinwand, 77,5x73 cm. Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum. Otto Müller: „Zwei Negermädchen“, 1928, Leimfarbe auf Rupfen, 120x75 cm. Privatsammlung. Abgebildet in: Hohenzollern, Johann Georg von/Lüttichau, Mario-Andreas von (Hg.): Otto Mueller. Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München 2003

⁷²⁹ Vgl. das Konvolut des Nachlasses von Bernd Hünlich im Kirchner Museum Davos, Einsicht 2010. Hünlich gibt an, dass zwischen 1908 und 1910 sowohl Zirkus Henry, Zirkus Angelo, Zirkus Schumann als auch Zirkus Sarrasani sowie Circus Cesar Sidoli in Dresden Gastspiele gehabt hätten. Vgl. ebenfalls: Scotti, Roland: Ernst Ludwig Kirchner – Von der Schimmeldressur zum Ballspiel. Davos 1998, S. 12

⁷³⁰ Vgl. Sammelmappe von Willy Janeck zum Circus Schumann. Aufbewahrt im Archiv des Stadtmuseums Berlin. Eintrag vom 19. September 1908/09; Programme des Zirkus Sarrasani von 1907-1911.

⁷³¹ Sammlung Kohl-Weigang im Saarlandmuseum Saarbrücken: „Marokkaner“ (um 1910, Kreide auf Papier, 21x16 cm), „Negerartist aus dem Cirkus Schumann“ (um 1910, Kreide auf Papier, 16x20,8 cm), „Skizze zweier Marokkaner“ (um 1910, Kreide auf Papier, 20,5x16 cm), „Negerartist“ (um 1910, Kreide auf Papier, 20,2x15,2 cm), „Milli“ (um 1910, Kreide auf Papier, 20,8x16,2 cm), „Tänzerin“ (um 1910, Kreide auf Papier, 21x16 cm), „Milli“ (um 1910, Kreide auf Papier, 21,1x17,2 cm). Staatliches Museum Kassel: „Zwei Afrikaner“ (um 1910, Ölkreide auf Papier, 9,9x16,3 cm). Kirchner Museum Davos: „Marokkanerin“ (um 1910, Ölkreide auf Papier, 21,1x16,8 cm). Museum Folkwang, Essen: „Marokkanerköpfe“ (1910, Ölkreide auf Papier, 19,7x16 cm), „Marokkanisches Tanzpaar“ (um 1910, Ölkreide auf Papier, 19,6x16 cm). Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: „Negerin“ (1910, Kreide auf Papier, 20,4x14,2 cm). Arbeiten in Privatbesitz: „Marokkaner“ (1910, Ölkreide auf Papier, 18x15,5 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 197, Nr. 81), „Marokkanerin“ (1910, Ölkreide auf Papier, 18 x 15,5. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 197, Nr. 82). Die Zugehörigkeit dieser Arbeit bestätigte sich Leistenschneiders Ansicht nach nicht nur über Sujet und Formensprache, sondern auch über die Materialverwendung und Blattgröße. Ihrer Ansicht nach handelt es sich vermutlich um solche Arbeiten, die sich ehemals in Kirchners Skizzenbuch 7 befanden. Zusätzlich verweist sie auf einzelne Blätter, deren Größe jedoch gegen die Zugehörigkeit zum Skizzenbuch 7 spricht, die aber Formanalogien aufweisen. Vgl. Leistenschneider 2005.

⁷³² Vgl. Beloubek-Hammer, Anita (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner – Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin, Kulturforum Sinclair-Haus Bad Homburg, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. München 2004. In dem Sinne der Ähnlichkeit erfolgte auch die Benennung der Skizzen des Kupferstichkabinetts im Katalog „Erstes Sehen“, wie Anita Beloubek-Hammer schriftlich mitteilte

Auswahl der Arbeiten rechtfertigen würde, noch sind Quellen bekannt, die belegen, dass Kirchner all diese (oder noch mehr) Arbeiten in Auseinandersetzung mit einer damals als *Marokkaner* bezeichneten Gruppe angefertigt hat. Hinzu kommt, dass weitere Skizzen so stark abstrahiert sind, dass sie den obigen nicht eindeutig zugeordnet werden, aber dennoch angesichts der gleichen Studiensituation entstanden sein können.

Trotz der Abgrenzungsschwierigkeiten lassen sich Gemeinsamkeiten innerhalb dieser Skizzen herausstellen: Die Arbeiten weisen alle einen skizzenhaften Charakter auf, sind zum Teil mit Buntstiften ausgeführt und zeigen eine extrem kürzelhafte Formsprache, mit kantigen, schroffen, teilweise unterbrochenen Konturlinien und starken Schraffuren. „Körper- und Gewandelemente [wurden] zu fast abstrakten Flächenformen umformuliert“.⁷³³ Die meisten dieser Arbeiten scheinen sehr schnell angefertigt worden zu sein. Kirchner entwickelte hier eine typisierende Formsprache, oft noch stark in klischeehaften Vorstellungen verhaftet, beinhalten diese Skizzen dennoch Ansätze, die sich in späteren im Atelier entstandenen Studien als prägend erweisen.

Als wichtige Indizien für *gender* und *race* in der Skizzengruppe dienen erstens Bildtitel und zweitens Kleidung sowie Körperhaltungen: Als Bildtitel finden sich „Marokkanerin“, „Afrikanerin“, zum Teil auch „Negerin“. Problematisch ist die Unklarheit, von wem sie stammen, zumal davon ausgegangen werden muss, dass die wenigsten vom Künstler selbst gegeben wurden. Zudem variieren die Titel in der Literatur. Dies birgt das Risiko, eine an der Künstlerintention vorbeigehende Deutung vorzunehmen. Problematisch wird es insbesondere, wenn anhand von Ähnlichkeitsbezügen bestimmte Individuen in den Arbeiten erkannt werden wollen, doch sich Ähnlichkeit und Typisierung verschränken. Dann verliert vermeintliche Individualität ihre Bedeutung.⁷³⁴

Frauen visualisiert Kirchner oft in Tanzhaltung mit Kopftuch und langem Gewand, verweist auf Weiblichkeit mittels einer spezifischen abgewinkelten Armhaltung, ausgestellter Hüfte und teilweise hervorstehender Brüste. Neben solche Tänzerinnen setzt Kirchner z. T. einen Trommelspieler, der durch einen *Fes*, einer im Osmanischen Reich verbreiteten Kopfbedeckung für Männer in Form eines Kegelstumpfes, und manchmal auch mit einem Bart männlich markiert ist.⁷³⁵ In der Skizzenhaftigkeit und dem Spiel mit verschiedenen Buntfarben verliert Hautfarbe ihre Eindeutigkeit und besitzt keinen aussagekräftigen Stellenwert für *race*. Kirchner entwickelte vielmehr typisierende Formchiffren des Fremden und Exotischen, er fokussiert auf Bewegung, Farbe und Form.⁷³⁶

Ähnliche stilistische und technische Merkmale wie die sogenannten *Marokkanerskizzen* weisen auch noch andere Arbeiten in Kirchners Oeuvre auf, sind jedoch intensiver ausgearbeitet. Eine prägnante Skizze, die deutlich die Repräsentation einer Schwarzen Frau erkennen lässt, betitelte der Künstler mit „Kopf einer Negerin“. (Abb. 18) Ebenso stereotyp erscheint das Antlitz: Kirchner zeichnete ein formatfüllendes Konterfei auf eine Postkarte vom 15. Mai 1910, die an Erich Heckel adressiert ist. Dunkelbraun gemalte Haut, breite Lippen, große, schräg stehende Augen, goldgelber Schmuck und Kopftuch bestätigen ein fremdes exotisches Stereotyp. Kirchner abstrahierte, geometrisierte und typisierte das Gesicht durch kantige Formgebung, verwendete die gleichen Formchiffren für Lippen, Augen, Schmuck, Kopftuch und Gestik der Arme, und damit die gleichen Typisierungsmerkmale wie in vielen der *Marokka-*

⁷³³ Leistenschneider, Eva: Bilder des Fremden – Ernst Ludwig Kirchners *Marokkaner*-Zeichnungen aus Skizzenbuch 7. In: Dittmann, Lorenz/Melcher, Ralf (Hg.): Die BRÜCKE in der Südsee – Exotik der Farbe. Ausst.-Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken. Ostfildern-Ruit 2005, S. 195-201, S. 197. Siehe ebenfalls zur spezifischen Formsprache: Werner, Anne-Marie: Marokkaner. In: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik. Bestandskatalog des Saarlandmuseums. Saarbrücken 2001, S. 58.

⁷³⁴ Vgl. die Benennung einzelner Arbeiten mit „Milly“. So meint auch Presler 1998, S. 35 f. in den „Sechs Studien zum Geschlechtsakt“ Sam und Milly zu erkennen. Vgl. auch: Gordon 1984, S. 383

⁷³⁵ Vgl. „Marokkaner“, 1910, Ölkreide auf Papier, 18x15,5 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 197, Nr. 81.

⁷³⁶ Aspekte dieser Formchiffren finden sich bereits in Arbeiten, die Kirchners Rezeption des Palaubalkens (ausgestellt im Dresdner Völkerkundemuseum) zeigen. Da die Datierung sowohl der Skizzenbücher als auch der *Marokkanerskizzen* unsicher ist, kann nicht eindeutig geklärt werden, aus welcher Quelle Kirchner die Einflüsse zog; gemeinhin wird als Ursprung die Auseinandersetzung mit dem Palaubalken angenommen. Vgl. Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner – *Ekstase des ersten Sehens*. Die Skizzenbücher. Karlsruhe 1996. Siehe weiterführend: Lloyd 1991, S. 24-34.

nerskizzen. Die spannungsgeladene Diagonalkomposition auf der Postkarte kontextualisierte Kirchner mit einer kleinen tanzenden Figur in der linken oberen Ecke. Er scheint damit auf einen beliebten Programmpunkt von Völkerschauen zu verweisen, möglicherweise ist es als eine Reminiszenz an jene Darbietung zu verstehen, die Kirchner zu dieser Arbeit inspirierte.⁷³⁷ Mit der Kombination des statischen typisierten Bildnisses und dem durch die tanzende Figur symbolisierten Verweises auf die Aktivitäten bei Völkerschauen vereinte Kirchner zwei Elemente, die sonst in der Werbung getrennt eingesetzt wurden: Das statisch arrangierte Gruppenporträt, bekannt von ethnographischen Fotos⁷³⁸, sowie bewegte Körperbilder, verbreitet in druckgrafischen Medien. Wie stark Kirchner von der Frau auf der Postkarte fasziniert war, verraten seine Worte auf der Rückseite: „L. E. Prachtvolles Weib, nicht. Besten Gruß Dein Ernst.“⁷³⁹ Daraus spricht nicht primär das Interesse an der Fremdheit, sondern für die Frau an sich.

Mit Exotik, Weiblichkeit und Tanz sind drei Themen erfasst, denen Kirchner auch in monumentaleren Arbeiten Ausdruck verlieh. Es finden sich zwei Ölgemälde, die er selbst jeweils mit „Negertänzerin“ betitelte. Sie unterscheiden sich von den Skizzen durch ihre besonders detaillierte Ausarbeitung, das intensive Kolorit der Ölfarben sowie ein deutlich größeres Format, das ihnen einen repräsentativen Status verleiht. In beiden Arbeiten zeigt Kirchner eine exotisch aufgefasste Tänzerin in Begleitung einer sie kontextualisierenden, trommelnden Hintergrundfigur. Aktiv und dynamisch charakterisiert Kirchner die Arbeiten in Komposition und Flächengestaltungen: Das Querformat zeigt die Tänzerin mit oberhalb der Knie angeschnittenem Körper.⁷⁴⁰ (Abb. 19) Ihre diagonale Körperachse, die nach außen fliehenden Brüste und die angewinkelten Arme bringen im Zusammenspiel mit den gemusterten und bunten Farbflächen Bewegung in die Komposition. Farb- und Formensprache typisieren die Figur und markieren in ihr *race* und *gender*.

Das Hochformat „Negertänzerin“ beschrieb Kirchner in einem Katalog von 1933 als

„eine nackte dunkelbraune und eine in Gelb gekleidete Bauchtänzerin vor einem roten Zeltvorhang. Der nackte Körper ist mit übereinander gelegten Farben noch leicht modelliert.“⁷⁴¹ (Abb. 20)

Diese Arbeit ist in besonderem Maße erotisch aufgeladen: Der nackte, nur mit Kopftuch und Hüftband bekleidete Körper der Frau wird über die S-förmige Krümmung in Bewegung gezeigt. In überdehneter Rückenansicht wirft die Tänzerin einen direkten Blick über die Schulter zu den Betrachtenden. Wie um ihre Körperdrehung aufzuhalten, ist hinter der Tänzerin eine zweite Frau in gelbem Kleid platziert, die die sexualisierte Pose der Nackten unterstützt, indem eine Brust aus dem Ausschnitt des Kleides schaut.⁷⁴²

⁷³⁷ Vgl. „Das afrikanische Dorf“, 1910, Werbekarte zu Carl Marquardts völkerkundlicher Schausstellung im Dresdner Zoologischen Garten. Archiv Zoo Dresden. Abgebildet in: Bischoff/Dalbajewa 2001, S. 34. Die Karte wirbt für „Nösria und Nur Esbah, maurische Tänzerinnen“ der Schausstellung, die vom 28. April bis zum 18. Mai 1910 in Dresden gastierte. Kirchners Studien zeigen eine ähnliche Haltung der Arme der Tänzerin sowie ebenfalls die Kontextualisierung durch sitzende Musiker.

⁷³⁸ Vgl. „Völkerschau Dresden, das Sudaneseendorf“ 1909, Postkarte zu Carl Marquardts gleichnamiger Schausstellung im Dresdner Zoologischen Garten. Archiv Zoo Dresden. Sowie: „Völkerschau Dresden, Samoaner Mädchengruppe“, 1910, Postkarte zur gleichnamigen Schausstellung der Gebrüder Marquardt im Dresdner Zoologischen Garten. Archiv Zoo Dresden. Abgebildet in: Bischoff/Dalbajewa 2001, S. 28 sowie 34.

⁷³⁹ Zit. n. Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner – Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum Hamburg. Köln 1984, S. 102.

⁷⁴⁰ Gabriele Werner betont die Ähnlichkeit der Bekleidung, des Schmucks und der Physiognomie zwischen der „Negertänzerin“, der Postkarte „Das Sudaneseendorf“ und Kirchners Skizze „Negerin“ (1910, Kreide auf Papier, 20,4x14,2 cm, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), was ihr eine Datierung der Arbeiten ermöglicht. Ein möglicher Zusammenhang bestätigt sich über die Ähnlichkeit von Bekleidung und Schmuck. Werner übersieht allerdings, dass Kirchner vor allem die Physiognomie typisierte. Vgl. Werner, Gabriele: Ernst Ludwig Kirchner: Die Negertänzerin 1909/1910. In: Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001, S. 146.

⁷⁴¹ Zit. n. Grisebach, Lucius: Negertänzerin. In: Ders. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg. Köln 2009, S. 104. Einen Bauchtanz mit ähnlicher Armbewegung studierte Kirchner außerdem auf Blatt 9v in Heft Nr. 2 bzw. Skizzenbuch 12.

⁷⁴² Eine ähnlich sexuell aufgeladene Tanzszene zeigt auch Heckel in seiner Kaltnadelradierung „Samoanischer Tanz“, 1910, Radierung, 15x17,7 cm. Brücke-Museum, Berlin. Abgebildet in: Bischoff/Dalbajewa 2001, S. 156, Nr. 161. Im Mittelpunkt steht eine Frau als Repräsentantin des Tanzes mit abgewinkelten Armen, deren ebenfalls S-förmiger Körper bis unter die Brust

Das Verhältnis Kirchners zu den Frauen, die er auf Völkerschauen oder in Zirkussen studierte, entsprach vermutlich dem einer Subjekt-Objekt-Beziehung. Es ist nicht anzunehmen, dass der Künstler die Arbeiten „Negertänzerin“ direkt in Anbetracht des/der Modells/e ausarbeitete. Einige Zeichnungen in den Skizzenbüchern sowie der Sammlung der *Marokkanerskizzen* wirken durch die Ähnlichkeit von Elementen und Haltungen wie Vorarbeiten zu den Ölbildern, doch ist das Vorgehen Kirchners bezüglich dieser Arbeiten nicht belegt. Möglicherweise fertigte er, ähnlich wie Anthropologen und Ethnologen, seine Skizzen am Rande der Schauen an.

Wie gesagt, sind die zentralen Themen der Arbeiten im Kontext Völkerschau: Exotik, Weiblichkeit und Tanz. Mit dem Thema Tanz bewegt sich Kirchner in einem Sujet, das schon viele Kunstschaaffende vor ihm und zu seiner Zeit begeistert hat. Kunstschaaffende der BRÜCKE besuchten nicht nur Völkerschauen, sondern auch Unterhaltungslokalitäten wie Varietés, Theater und Nachtlokale.⁷⁴³ Auf den Schauen begegneten sie eher traditionellen volkstümlichen Tänzen, wohingegen in den modernen Vergnügungszentren überwiegend die neuen, freien Formen des Tanzes wie Ausdruckstänze und afroamerikanisch geprägte, wie z. B. der Cake-Walk, ihren Platz hatten – ebenfalls Einflüsse, die sich im Oeuvre der Kunstschaaffenden zeigen.⁷⁴⁴ Für Kirchner und Co. standen jedoch nicht wie in der französischen Malerei zum Ende des 19. Jahrhunderts die Berühmtheiten der Bühne und das Milieu im Mittelpunkt, vielmehr scheint der Reiz für sie in der Verbindung von Weiblichkeit, Erotik und Bewegung auf sinnlich-ästhetischer Ebene gelegen zu haben, so dass sie Körper, Bewegungen und Haltungen fokussierten.⁷⁴⁵ Die Faszination für das Fremde mag hinzugekommen sein. Interessant ist, dass Kirchner die für Völkerschauplakate gängigen Ikonografien Schwarzer Menschen (wie Nähe zu Tieren, Kriegstänze, Waffen, ausgefallene Frisuren) sowie regionale Verortungen vernachlässigte und stattdessen stärker Aspekte exotischer Bekleidung sowie vor allem Bewegungen fokussierte.

Kirchner fokussierte in den Völkerschauskizzen eine spezifische Form von Schönheit, vermittelte Wildheit durch partielle Nacktheit sowie Tanzmotive. Wildheit, Natürlichkeit und Ursprünglichkeit waren Eigenschaften, die im Sinne rassistischer Stereotype im Gegensatz zur deutschen Gesellschaft standen, die jedoch auch jenen entsprachen, die Friedrich Nietzsche in seiner Nihilismuskritik propagierte. Die Relevanz von Nietzsches Ansätzen für Kirchner wird im Nachfolgenden deutlicher werden, doch vorweg: Bewegungen und Aktivität waren Schlüsselbegriffe in Nietzsches Philosophie, um die das Leben auszeichnenden Werte zu erreichen; neue Werte würden im *Schaffen* entstehen. In diesem Sinne deutet Barbara Nierhoff die Darstellung des Tanzes bei den BRÜCKE-Künstlern als „Verkünder eines neuen Lebensgefühls“.⁷⁴⁶

Kirchner arbeitete schnell, skizzenhaft und fragmentarisch – wie um sich seiner ersten eigenen Gefühle im Angesicht des Darzustellenden bewusst zu werden.⁷⁴⁷ Doch seine Kunst war keine reine Instinkthandlung, zumal insbesondere die Ölbilder eine gestalterische Reflexion zeigen und die Zeichnungen vermutlich der Vorbereitung dienten. Kirchners Reduzierung und Anonymisierung⁷⁴⁸ geschieht zugunsten einer

von einem Tuch umfassen ist, über das ihre nackten Brüste fallen. Heckel erweitert die Szenerie, indem er die Tänzerin durch zwei kniende Frauen in einer Dreieckskomposition einbettet und im Hintergrund mehrere Hockende zeigt.

⁷⁴³ Siehe weiterführend: Adelsbach, Karin (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Haus der Kunst München. Köln 1996; Eckett, Christine (Hg.): *Ohne Ekstase kein Tanz*. Tanzdarstellungen in der Moderne, vom Variété zur Bauhausbühne. Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover. Hannover 2011.

⁷⁴⁴ Letztere wurden oft als *primitiv* und *archaisch* empfunden, faszinierten und stießen zugleich ab. Vgl. Blake 1999, S. 11-36.

⁷⁴⁵ Vgl. Nierhoff 2004, besonders S. 26 ff., 41, 54 ff. Vgl. bei Pechstein z. B. „Tanz“, 1909, Öl auf Leinwand, 95x120 cm. Dauerleihgabe aus Privatbesitz im Brücke Museum, Berlin. Vgl. Soika, Aya: *Max Pechstein. Werkverzeichnis der Ölbilder*. 2 Bände. München 2011, Bd. 1, S. 204.

⁷⁴⁶ Nierhoff 2004, S. 54. Weiterführend zur Verbindung der BRÜCKE und Tanz: Firmenich, Andrea: *Vom Cake-Walk zum Farbertanz – Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner*. In: Adelsbach, Karin (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Haus der Kunst München. Köln 1996, S. 44-51.

⁷⁴⁷ Skizzenhefte und Einzelblätter verdeutlichen diese Arbeitsweise. Siehe dazu grundlegend: Presler 1996. Das individuelle Erleben hat einen immensen Stellenwert für den Künstler. Es wurde zum „alleinigen Gradmesser des Darstellungswürdigen“ (Nierhoff 2004, S. 31). Vgl. im Folgenden: Nierhoff 2004, S. 32-34.

⁷⁴⁸ Trotzdem wurde immer wieder nach Modellen gesucht: Beispielsweise vermutet Hyang-Sook Kim, dass sowohl „Kopf einer Negerin“ (Abb. 18), „Marokkanisches Tanzpaar“ und beider Arbeiten „Negertänzerin“ jeweils die gleiche Frau zeigen. Bei

Typisierung, in der der Künstler in einer bestimmten Formensprache und mittels Formchiffren das für ihn Wesentliche des Vorbildes zu erfassen sucht. Das Vorgehen Kirchners ist sehr stark auf den Künstler selbst und seine eigene Wahrnehmung bezogen. In den Ausschnitten und Fokussierungen vermittelt er den Eindruck, direkt und nah am Geschehen gewesen zu sein und unterstreicht so die Unmittelbarkeit und Authentizität seiner Wahrnehmung. Leistenschneider resümiert:

„Die in rasanter Geschwindigkeit, in der Ekstase des ersten Sehens gefundene künstlerische Schöpfung, welche die komplexe Wirklichkeit des Naturvorbildes von allem Unwesentlichen befreit und seine Essenz mittels verknappter Flächenformen und Bildkürzel freilegt, bezeichnete Kirchner als Hieroglyphe. Ihr Maß er in Zeichnung und Skizze als primären und wichtigsten Mittel künstlerischer Formfindung höchste Bedeutung bei: Der beste Prüfstein für die künstlerische Arbeit des Bildenden ist die Zeichnung, die Skizze. In ihrer unmittelbaren Ekstase erfassen sie die reinsten und feinsten Gefühle des Schaffenden an der Fläche in fertigen Hieroglyphen und bilden so das sicherste Fundament für die Composition des Bildes oder der Plastik.“⁷⁴⁹

Die bewegte Ekstase, die die Bilder vermitteln und in die Kirchner bei seiner Arbeit zu geraten schien, mutet geradezu erotisch und sexuell an. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, verschränken sich in Kirchners weiterem Oeuvre in diesem Sinne auch Geschlechtsakt und künstlerisches Schaffen. Seine Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Wildheit spiegeln sich in Körperlichkeit und Körpererleben; Ekstase sexualisiert die Frauenkörper und naturalisiert die Einschreibungen.

Das Atelier als Heterotopie

Kirchners Atelier war ein besonderer Ort. Hanna Strzoda legt detailliert dar, wie er sein Atelier an verschiedenen Plätzen im Laufe seines Lebens und Schaffens ausgestaltete.⁷⁵⁰ Seit seiner Zeit in Dresden waren afrikanische und ozeanische Artefakte sowie eigene Werke, die den fremden Artefakten nachempfunden waren, ein wesentlicher Bestandteil der exotischen Gebrauchseinrichtung, die im Gegensatz stand zu bürgerlichem Prunk historisierender Dekorationen aber auch zu minimalistischen Design der Zeit.⁷⁵¹

Kirchners Wohnatelier wurde in seiner Ausgestaltung zu einer „Totalinstallation des eigenen Lebensraums im Geiste des Gesamtkunstwerks“⁷⁵². Der Raum „als ein alle künstlerischen Gattungen umfassendes Gefüge“⁷⁵³ wirkte sich prägend auf seine Kunst aus. Kirchner und seine Freunde versuchten in diesem Raum „unter Zusammenziehung vieler verschiedener Stile außereuropäischer Provenienz eine eigene Ausdrucksweise zu entwickeln“.⁷⁵⁴ So gestaltete sich auch der Umgang mit den Modellen hier weniger distanziert. Viele Atelierbilder berichten von einem ungezwungenen Miteinander des Künstlers mit Freunden und Modellen.

dieser solle es sich um jene handeln, von der die „Dresdner Neueste Nachrichten“ vom 26. April 1910, S. 3, zu berichten wissen: „Unter den Frauen muß einer jungen Berberin von brünettem Teint der Schönheitspreis zuerkannt werden. (...) Die junge Frau wird von den übrigen Mitgliedern der Truppe schon jetzt allgemein *Die Schöne* (Sina) genannt.“ Vgl. Kim 2002, S. 58.

⁷⁴⁹ Leistenschneider 2005, S. 197. Am Ende zitiert sie: Notizen von Ernst Ludwig Kirchner in Skizzenbuch P SKB 69, Blatt 15, 1919. Zählung nach Presler 1996. Siehe zur *Hieroglyphe*: Presler 1996, S. 55 ff. Beloubek-Hammer, Anita: Kirchners *Ekstastisches Zeichnen*. In: Ders. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner – Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin, Kulturforum Sinclair-Haus Bad Homburg, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. München 2004, S. 14-19. Siehe zur *Ekstase*: Beloubek-Hammer 2004b. Pfarr, Ulrich: Zwischen Ekstase und Alltag. Zur Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der BRÜCKE. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilde/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Kunst und Leben um 1900. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bände. Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 251-256. Siehe zum Vergleich zwischen künstlerischem Schaffen und Geschlechtsakt bei Nietzsche und verschiedenen Künstlern: Nierhoff 2004, S. 28 f.

⁷⁵⁰ Vgl. Strzoda 2006,

⁷⁵¹ Siehe: Erna Kirchner (Schilling) und Ernst Ludwig Kirchner im Atelier Berlin-Wilmersdorf, Durlacher Straße 14, um 1912/14, Fotografie. Kirchner Museum Davos. Sam und Milli im Dresdner Atelier“, 1911, Fotografie. Photoarchiv Bollinger/Ketterer.

⁷⁵² Beil, Ralf: *Ein anderes Kunstwerk gibt es für mich nicht*. Utopie und Praxis des Gesamtkunstwerks im Expressionismus. In: Ders. (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern 2010, S. 26-45, S. 31. Siehe ausführlich: Strzoda 2006, insbesondere S. 441-450.

⁷⁵³ Ebd., S. 443.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 444.

Das Spektrum der Funktionen dieses künstlerischen Ortes umreißt Hanna Strzoda: Es war „[privates Symbol] für seine Künstlerideologie“, „Zufluchtsort in der Tradition des Gauguinschen *Maison de jour*“, „Refugium der Besinnung in den Verführungen und Wirren der Zeit“ und bot die „Möglichkeit zur Flucht in eine selbstkonstruierte *exotische* Welt, geprägt durch die frei ausgelebte Sexualität und die damit verbundene Einheit von *Kunst und Leben*“.⁷⁵⁵ In dieser Spezifität kann das Atelier Kirchners als ein prozessual geschaffener „anderer“ Ort und somit als eine Heterotopie im Sinne Foucaults verstanden werden – ein Umstand, der sich nachhaltig auf die Bilder auswirkt.

Heterotopien charakterisiert Foucault als Orte außerhalb eines sozialen Gefüges, die dennoch Teil davon sind; sie repräsentieren eine Kultur, indem sie deren Charakteristika aus ihrer Andersheit heraus sichtbar machen. Kennzeichnend für Heterotopien ist ihre temporär und personal eingeschränkte Zugänglichkeit, dass sie oftmals heterochron fungieren und mehrere Räume an ein und demselben Ort zusammenbringen können.⁷⁵⁶ Kirchner vereinte in diesem Sinne den Ort des Arbeitens, seinen Lebensraum und den Raum einer verwirklichten paradiesischen Utopie. Die offene und intime Atmosphäre im Atelier machte es ihm möglich, die Körper der Frauen in nicht-konventionalisierten Blickwinkeln und Posen zu studieren. Das erzeugte Blickregime offenbart einen Blick in eine heterotope Welt, in der Kirchner sein eigenes Ordnungssystem ausleben konnte. Der unmittelbare Charakter der Arbeiten lässt die Betrachtenden an den Stimmungen teilhaben. Der Akt wird nicht distanziert dargestellt, eingebettet in mythologische, historische oder ornamentale Darstellungen, sondern es wird das direkte, oft eigene Erleben ansichtig.⁷⁵⁷ Kirchner inszenierte dort seine alternativen Lebensvorstellungen einer antibürgerlichen Gegenwart. Er propagierte ein als natürlich verstandenes Verhältnis zu Körper und Sexualität, das der Affektkontrolle und Lustnegierung des Bürgertums zuwider lief. So kann Kirchners Atelier als Abweichungsheterotopie bestimmt werden, in der nach Foucault ein von der herrschenden Norm differentes Verhalten lokalisiert werden kann.⁷⁵⁸

Modelle

Es liegt nahe, an diesem besonderen Ort exotischer Sehnsucht mit Modellen zu arbeiten, die nicht dem klassischen, professionellen Berufsmodell entsprachen. Neben Bekannten und FreundInnen suchte Kirchner, ebenso wie einige seiner BRÜCKE-Kollegen, gezielt nach Frauen, die er als unkonventionell und blutvoll empfand.

„Drinne die blassen, blut- und lebensleeren Atelierschinken, draußen das farbige, flutende Leben in Sonne und Trubel (...) Warum malen die guten Herren der Sessession nicht dieses blutvolle Leben? Sie sehen es nicht, sie können es nicht, denn es bewegt sich, und nehmen sie es ins Atelier, so wird es eben Pose und nicht Leben.“⁷⁵⁹

An Vergnügungsorten, in Varietés und Zirkussen, begegnete er, wie Nierhoff es formuliert, „Menschen, deren Schamgefühl durch ihre soziale Gruppenzugehörigkeit sowie ihren Beruf niedriger lag.“⁷⁶⁰ Über

⁷⁵⁵ Ebd., S. 457. Meike Hoffmann bemerkt zur vermeintlichen „Zivilisationsflucht“ bezüglich der Bade- und Studienaufenthalte an den Moritzburger Seen, dass von einer solchen nicht gesprochen werden könne, da die BRÜCKE-Künstler Moritzburg nicht zu einem „zweiten Tahiti“ stilisiert hätten. Vielmehr hätten sie einen „Erlebnisraum“ gesucht; die Badeseen hätten die Möglichkeit geboten, ungezwungenes Nacktsein zu erleben und daraus heraus zu malen. Vgl. Hoffmann, Meike: Urbild statt Vorbild. Die Künstlergruppe BRÜCKE und der Exotismus – Drei Missverständnisse. In: Wagner 2011a S. 57-68, S. 59 f.

⁷⁵⁶ Vgl. Foucault, Michel: Die Heterotopien/Les hétérotopies. Zwei Radiovorträge (7. und 21. Dezember 1966). Frankfurt a. M. 2005, S. 12; Foucault 2002, S. 34-46.

⁷⁵⁷ Vgl. Nierhoff 2003, S. 62.

⁷⁵⁸ Vgl. zur Charakterisierung der Ateliers Kirchners grundlegend: Strzoda 2006, S. 274-281.

⁷⁵⁹ Kirchner in einem Brief an den Verleger Curt Valentin 1937. Zit. n. Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Graphik. München 1961, S. 19.

⁷⁶⁰ Nierhoff 2003, S. 66 f. „Die erotisch emanzipierte Frau als eine der wesentlichen Voraussetzungen der BRÜCKE-Kunst suchte und fand man daher in den einschlägigen Etablissements der Großstadt. Aus diesen Amüsierbetrieben rekrutierten sich die weiblichen Modelle, die man ins Atelier bestellte oder als Begleitung der Fehmarn-Aufenthalte mitnahm: *Wir wollten nach Fehmarn zusammen (Kirchner und Heckel) und suchten nach einem Mädchen, das wir außer der Sidi mitnehmen wollten. Ich fand eine kleine Tänzerin, die im selben Lokal wie Sidi auftrat. ... Ich fand das Mädchen nett und bestellte sie zu mir, um zu sehen, ob sie sich eignete, resp. ihr Körper. Sie war nett, gut gebaut, nur sehr elend und traurig. Wir hatten Sympathie füreinander.*“

diesen Außenseiterstatus verkörperten sie bereits eine andere Position in der Gesellschaft und es lag nahe, mit ihnen als Modellen ebenfalls eine andere künstlerische Position zu markieren.

Vielfach wird in der Forschung die Identität der Frauen und Männer behauptet, die Kirchners intimes Atelier frequentierten. Indiz dafür geben die Individualnamen, die z. T. bei den Völkerschauskizzen, aber vor allem in den im Atelier entstandenen Arbeiten titelgeben sind. Oft genannt werden als Namen Schwarzer Frauen „Milly“⁷⁶¹ und „Nelly“, in den Bildtiteln klassifiziert mit der rassischen Typologie „Negerin“. Zudem soll ein Schwarzer Mann namens Sam für Kirchner und seine Freunde Modell gestanden haben. Angeblich habe Kirchner das Paar Sam und Milly im Zirkus Schumann kennengelernt und Erich Heckel die Tänzerin Nelly, die mit seiner späteren Frau Sidi Riha befreundet war. Da die beiden Frauen und der Mann in der Literatur meist als *NegerInnen* bezeichnet und in den Kontext der *Marokkanertruppe* des Zirkus Schumann gesetzt werden, entsteht der Eindruck, dass es sich um Menschen afrikanischer Herkunft handelt; die Namen allerdings suggerieren eher eine afroamerikanische Herkunft. Ob es sich um die tatsächlichen Namen der Modelle handelt, bleibt unklar, da im Zuge der seit 1900 wachsenden Begeisterung für afroamerikanische Musik und Kultur ein afroamerikanisch wirkender Künstlername sich auch werbend und lukrativ ausgewirkt haben könnte. Problematisch ist, dass bisher kaum etwas von diesen Überlegungen mit Quellen belegt werden kann.

Zweifel an den Mutmaßungen über die Modelle hegt auch Ursel Berger. Sie fragt provokativ, ob es sich bei Milly und Nelly nicht um ein und dieselbe Frau gehandelt haben könnte⁷⁶²: Der Kontakt von Kirchner und Heckel zu einer Nelly ist mehrfach belegt, beispielsweise durch die Postkarte, auf die Kirchner „With Nelly, Gruss EL Kirchner“ schrieb und auf die Heckel eine tanzende Frau zeichnete.⁷⁶³ Plausibel erscheint Berger, dass der Kontakt zwischen Nelly und Kirchner über Heckel vermittelt worden sei, und sie überlegt in Anlehnung an Dube-Heyning, ob es sich bei dieser Frau womöglich um jene Schwarze Frau gehandelt haben könnte, die Kirchner auf einer Postkarte an Heckel im März/April 1910 erwähnt: „Freue mich schon sehr, Deine Negerin kennenzulernen, das ist was für mich“⁷⁶⁴. Die Beziehung der Modelle zum Zirkus Schumann, die vielfach konstatiert wird, betrachtet Berger ebenfalls kritisch: Falls eine solche bestanden habe, müsse sich diese über Berlin entwickelt haben. Bergers Feststellung, dass der Zirkus Schumann nicht in Dresden gastiert hat, da er Quartier in Berlin bezogen habe, stehen die Recherchen Bernd Hünlichs gegenüber, der Gastspiele des Zirkus Schumann in Dresden nachweisen konnte.⁷⁶⁵ Doch weder die eine noch die andere Aussage belegen oder widersprechen einer Verbindung der Modelle zum Zirkus Schumann.⁷⁶⁶ Abgesehen vom Zirkus könnte sich der Kontakt dennoch über Berlin ergeben haben, eine Stadt, in der bereits vor dem Ersten Weltkrieg viele afroamerikanische KünstlerInnen auftraten. Berger verweist darauf, dass Max Pechstein und Otto Müller bereits in Berlin wohnten und Kirchner und Heckel diese oft besuchten. Nachbarn von Pechstein, Gerhard Marcks und Richard

der und sie ging mit mir und lebte bis zur Abreise ganz mit mir.“ Täuber, Rita E.: *Der hässliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik, 1855-1930*. Berlin 1997, S. 93. In der Kursivsetzung zitiert sie Kirchner, Ernst Ludwig: Tagebucheintrag vom 30. September 1925. Abgedruckt in: Grisebach, Lothar/Grisebach, Lucius (Hg.): *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*. Neuauf. Ostfildern-Ruit 1997, S. 97.

⁷⁶¹ Von den differenten Schreibweisen *Milli*, *Millie* und *Milly*, wird hier einheitlich die letztere verwandt.

⁷⁶² Vgl. Berger 2010b, S. 91 ff. Außerdem liegt, da *Milly* in der Literatur unterschiedlich geschrieben wird, auch eine Namensverwechslung zwischen *Milly* und *Nelly* im Bereich des Möglichen, zumal sich nur die ersten beiden Buchstaben unterscheiden und die Namen ähnlich klingen.

⁷⁶³ Postkarte, datiert auf den 11. oder 31.10.1910, adressiert an Frau Maschka Mueller, Steglitz, Mommsenstr. 66; vgl. Dube-Heyning 1984, S. 238 f. Heckel zeigt eine Ganzkörperfigur mit dunkler, bräunlicher Hautfarbe in einem roten Oberteil, weißer Hose mit rosa Rüschen, Schärpe sowie rosa Strümpfen. Bemerkenswert ist, wie er die Breite des Formates durch die kantige S-Form des Körpers, mit ausgestellter, überproportional großer Hüfte, angewinkelten Armen und Knien nutzt.

⁷⁶⁴ Brief an Heckel, undatiert, geschrieben zwischen dem 30.3. und 2.4.1910. Zit. n. Dube-Heyning 1984, S. 238 f. Heckel lernte Siddi Riha, geb. Milda Frieda Georgi, 1910 kennen.

⁷⁶⁵ Vgl. Scotti 1998, S. 12; Konvolut des Nachlasses von Bernd Hünlich im Kirchner Museum Davos, Einsicht 2010. Hünlich gibt an, dass zwischen 1908 und 1910 sowohl Zirkus Henry, Zirkus Angelo, Zirkus Schumann als auch Zirkus Sarasani sowie Circus Cesar Sidoli in Dresden Gastspiele gehabt hätten.

⁷⁶⁶ Bisher konnten weder in den Zirkusbroschüren noch anderen Quellen entsprechende Hinweise gefunden werden. Einzig ein Verweis auf eine „Miß Milly, voltige à la Richard“ konnte als Abschrift auf dem „Allgemeinen Anzeiger Wollmirstedt“ vom 27. Februar 1909, in der Sammlermappe des Willy Janeck ausgemacht werden. Ob es sich dabei um *Milly* handelt, bleibt fraglich.

Scheibe, fertigten zudem Zeichnungen eines Schwarzen Mannes, bei dem es sich nach Bergers Überlegungen um Sam gehandelt haben könnte.⁷⁶⁷

Auch die verbreitete Annahme, Sam und Milly seien ein Paar gewesen, stellt Berger in Frage. Vielmehr vermutet sie, dass sich hinter den zwei Frauennamen nur eine Person, nämlich Nelly, verbirgt. Die Werkverzeichnisse von Heckel, Kirchner und Pechstein bestätigten lediglich Nellys Namen, und diese müsse, wie die Arbeiten Heckels belegen, in Kontakt mit Sam gestanden haben.⁷⁶⁸ Für Milly gäbe es außer den Bildtiteln Kirchners keine Quelle, lediglich die Arbeiten „Drei Negerakte“⁷⁶⁹ und „Zwei Mädchenakte“⁷⁷⁰ verweisen auf die Präsenz zweier, vermutlich bzw. vermeintlich Schwarzer Frauen in Kirchners Atelier. Allerdings würden die neutralen Bildtitel Identifikationen vermeiden und weder Sam, Nelly noch Milly könnten wirklich erkannt werden, sondern stützt sich nur auf Ähnlichkeitsbezüge.⁷⁷¹ Aufgrund Kirchners abstrahierender Typisierungen könnte es sich auch um andere, nicht Schwarze Modelle handeln.

Trotz aller Ungewissheit ist die Präsenz Nellys über zwei Fotografien sicher belegt: Auf diesen ist sie gemeinsam mit Sidi Riha im Atelier Kirchners zu sehen.⁷⁷² Die Körperhaltungen scheinen zu bestätigen, dass es sich um eine Tänzerin gehandelt hat. Letztlich belegen die Fotografien und die Äußerungen Kirchners und Heckels, dass beide Künstler mit Schwarzen Modellen gearbeitet haben, obwohl sich über die Identität dieser nichts Verbindliches aussagen lässt.

Anhand der Skizzen wird im Folgenden verdeutlicht, wie der unkonventionelle Umgang mit Nacktheit und Erotik Frauen in Kirchners Oeuvre eine symbolische Funktion zuwies. Es zeigt sich zudem eine besondere Nähe zwischen Schwarzen und weißen Frauen bzw. eine spezifische Uneindeutigkeit von *race*-Codierungen, ein Umstand, der auf eine wichtige Funktion für die inhaltliche Aufladung der Symbole verweist.

Skizzen

Unter den im Atelier gefertigten Zeichnungen Kirchners dominieren Aktbilder, die sich im Wesentlichen durch die Körperhaltungen unterscheiden. Angefertigt wurden sie mit Bleistift, Kreide, Graphit und in Aquarell, zeigen Frauenkörper zum Teil in eine räumliche Situation eingebettet, mit unterschiedlichen Einrichtungsgegenständen, die auf einen Ort verweisen oder als bloße Umrisszeichnungen ohne Kontextualisierung.⁷⁷³ Die Stilistik der Arbeiten zeichnet sich durch einen lockeren, skizzierenden Strich aus, der eine zügige Arbeitsweise und den Versuch verrät, das Modell aus einem Moment heraus in einer Bewegung oder besonderen Haltung einzufangen.

Bewegung und Natürlichkeit hatten einen hohen Stellenwert für die BRÜCKE-Künstler. Auch in ihrer Atelierarbeit versuchten sie, neue Posen mit großer Intensität zunächst in sogenannten *Viertelstundenak-*

⁷⁶⁷ Vgl. Berger 2010b, S. 93.

⁷⁶⁸ Im Werkverzeichnis Vogts von 1965 zu Erich Heckel werden die verschollenen Gemälde „Negerpaar (Sam und Nelly)“ (V 1909/43), und „Sam und Nelly“ (V 1910/45) geführt. Firmenich 1996, S. 44, gibt an, dass Nelly und Milly auch für Otto Mueller Modell gestanden haben sollen; allerdings erwähnt sie nicht, für welche Arbeiten. Über Otto Müllers Modelle der Arbeiten „Zwei Negermädchen“ (1928), „Negerpaar“ (1909/10) und „Neger und Tänzerin“ (um 1903) ist nichts weiter bekannt.

⁷⁶⁹ Ernst Ludwig Kirchner: „Drei Negerakte“, Lithographie, 33x38,5 cm auf 43x54 cm. Kirchner Museum Davos.

⁷⁷⁰ Ernst Ludwig Kirchner: „Zwei Mädchenakte“, um 1909, Bleistift auf Papier, 36,5x26/27 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Nolte-Jacobs 1991, S. 97, Nr. 32.

⁷⁷¹ Nach schriftlicher Auskunft von Bernhard von Waldkirch ist die Zuschreibung der Identität von „Zwei Mädchenakte“ im Ausstellungskatalog von Annette Nolte-Jacobs vermutlich aufgrund von Ähnlichkeiten zu Zeichnungen vorgenommen worden. Vgl. Nolte-Jacobs, Annette: Von Leibl bis Pechstein: deutsche Zeichnungen aus den Beständen der Graphischen Sammlung. Ausst.-Kat. Graphischen Kabinett Kunsthau Zürich. Zürich 1991, S. 96-98.

⁷⁷² Die Fotografien Kirchners, die sie mit Nelly zeigen, belegen die Bekanntschaft der beiden Frauen. Beide Fotografien um 1910, Kirchner Museum Davos.

⁷⁷³ Gezeigte Gegenstände, Ausschnitt und Raumsituation variieren. Ausnahme ist „Erzählende Milly“. Die umrissene Aktzeichnung reiht sich jedoch stilistisch in die Reihe der anderen im Atelier gefertigten Arbeiten ein.

ten, später mit direkten Bewegungsskizzen einzufangen.⁷⁷⁴ Kirchner schrieb über sich im Davoser Tagebuch in der dritten Person:

„Besonders interessierte ihn naturgemäß der nackte Mensch. Hier zerriss er bewusst die traditionelle Art des Aktstudiums und schuf sich in seinem Atelier einen Kreis junger Mädchen, die er frei in der Bewegung studierte.“⁷⁷⁵

Der Paradigmenwechsel im Modellstudium, der sich in Ablehnung des möglichst realistischen Zeichnens oft stundenlang in stets den gleichen Posen verharrender Modelle zeigte, ging jedoch nicht von der BRÜCKE aus. Sandra Mühlenberend hebt die Vorbildfunktion des sogenannten *Croquisaktes* hervor, der ab 1900 an Akademien gelehrt und bei dem die lockere Haltung der Modelle aus einer Bewegung heraus studiert wurde.⁷⁷⁶

In Kirchners Atelierskizzen werden die Frauen oft liegend, zum Teil mit aufgestütztem Arm oder auf einem Bett sitzend dargestellt.⁷⁷⁷ (Abb. 21) Recht ungewöhnliche Körperhaltungen, die einen ungewohnten Blick auf den nackten Körper offenbaren, zeigen die Arbeiten „Erzählende Milly“ und „Stehender Akt mit Fächer (Milly)“, die mittels einer Umrisslinie ornamental aufs Papier gebracht wurden. Die drei Arbeiten „Negerpaar“ (Abb. 22), „Sam und Milly, Negerpaar“⁷⁷⁸ und „Drei Negerakte“⁷⁷⁹ integrieren in die Aktstudien der Frauen die eines nackten Mannes mit unverhältnismäßig großem Geschlechtsteil, ein Umstand, der die Bilder zusätzlich sexualisiert. Lediglich zwei Skizzen zeigen bekleidete Schwarze Frauen. In „Negermädchen Milly“ ist der Kopf einer Skulptur und in „Stehender Akt mit Fächer (Milly)“ eine Tuch- oder Wandbemalung mit einer gebückten nackten Frau integriert. Die Formanalogien zwischen dargestellter und verdinglichter Person werden so hervorgehoben.

Die Posen, die in nicht tradierten Haltungen neue Blicke auf die Körper offenbaren, geben Zeugnis einer intimen, ungezwungenen Atmosphäre und vermitteln eine körperbetonende und sexualisierte Stimmung, wie sie in Kirchners Atelier möglich war und gewollt inszeniert wurde. Die Aktdarstellungen lassen Kirchners Vergnügen und Neugier an Körpererleben und darüber einen männlichen voyeuristischen Blick vermuten. Die „freie Liebe“ galt vielen Künstlern und Intellektuellen als „Surrogat, mit dem man sich atavistisch der als entfremdet erfahrenen Gesellschaft entgegenstellte“⁷⁸⁰. Geschlechtlichkeit bzw.

⁷⁷⁴ Bleyl erinnerte sich: „Wöchentlich einmal kamen wir regelmäßig, zuerst bei Kirchner zusammen. Der Wunsch, nach dem lebenden Modell zu zeichnen, wurde verwirklicht und sogleich durchgeführt, nicht in herkömmlicher akademischer Weise, sondern als Viertelstundenakt.“ Zit. n. Wentzel, Hans: Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der BRÜCKE. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Nr. 8, 1968, S. 89-105, S. 96. Später wurde die Dauer sogar auf 5 Minuten reduziert; vgl. Hodin, Joseph Paul: Oskar Kokoschka, Sein Leben. Seine Zeit. London 1968, S. 101.

⁷⁷⁵ Kirchner, Ernst Ludwig: Davoser Tagebuch, am 1. März 1923. In: Grisebach/Grisebach 1997, S. 63.

⁷⁷⁶ Vgl. Mühlenberend 2001, S. 279. Sandra Mühlenberend weist darauf hin, dass Kritik am herkömmlichen Aktstudium sich bereits bei Diderot und auch klassizistischen Theoretikern findet.

⁷⁷⁷ Vgl. „Die nackte Milli“, Kreide, Bleistift auf Papier, 26x30 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Galerie Meta Nierendorf (Hg.): E. L. Kirchner. Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen. Ausst.-Kat. Galerie Meta Nierendorf. Berlin 1961, S. 21. „Negerin in der Hängematte“, 1909, Lithographie, 32,5x45 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Nachbaur, Wenzel (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausst.-Kat. Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia bei Lugano. Campione 1971, S. 136, Abb. 138. „Negerin auf einem Bett“, 1911, Lithographie, 33x38,5 cm auf 38,5 x 44,6 cm, Kirchner Museum Davos. „Negerin Milly mit aufgestütztem Arm“, 1911, Kohle auf Papier, 14x25 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Galleria Henze (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Druckgraphik Schwarz auf Weiss. Werke aus den Jahren 1908-1942. Campione d'Italia 1987. „Negermädchen“, um 1908, Bleistift auf Papier, 22x28 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Nachbaur 1964, S. 50, Abb. 41. „Porträt einer Afrikanerin (Nelly)“, 1910, Kreide auf Papier, 43,5x33 cm, Kirchner Museum Davos, abgebildet in: Scotti 2000, S. 249, Nr. 59. „Liegende Negerin“, Kreide, Aquarell auf Papier, 33,3x26,2 cm, Sammlung Buchheim. „Brustbild einer Negerin“, „Schlafendes Negermädchen Milly“, Aquarell, Bleistift auf Papier, 26x34 cm, Privatsammlung, abgebildet in: Becker, Karin/Thiem, Gunther (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie: Bestandskatalog der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien und illustrierten Bücher. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980, S. 93, Nr. 204. „Erzählende Milly“, 1909, Kreide auf Papier, 44x34 cm, Brücke Museum Berlin. „Stehender Akt mit Fächer (Milly)“, „Milly mit Fächer“, 1909, Kreide auf Papier, 44,2x34,6 cm, Brücke Museum, Berlin.

⁷⁷⁸ 1911, Kreide auf Papier, 46,2x58,5 cm. Privatbesitz, abgebildet in: Presler 1998, S. 36.

⁷⁷⁹ Undatiert, Lithographie, 33x38,5 cm auf 43x54 cm, Kirchner Museum Davos.

⁷⁸⁰ Täuber 1997, S. 76. Sie verweist auf Wienhold, Ulrike: Die Renaissancefrau des Fin de siècle. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984, S. 235-237, S. 244: „In der Thematisierung des Erotischen schlug sich die wachsende Sehnsucht nach authentischem, unentfremdetem Leben nieder, um so nachhaltiger, je

Sexualität wurden zu Leitprinzipien und Triebfedern des Expressionismus – und wurden immer wieder als Vergleich zum Kunstschaffen herangezogen. „Es ist ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunst-Conception und die man im geschlechtlichen Actus ausgiebt: es giebt nur eine Kraft.“⁷⁸¹ So äußert sich Friedrich Nietzsche, dessen Denken einen großen Einfluss auf Kirchner und Co. ausübte. Auch von Kirchner sind Aussagen überliefert, die die Bezüge zwischen Leben, Sexualität und Arbeit herstellen: „So unterbrach ich oft eine Kopulation, um die Stellung des Mädchens zu zeichnen.“⁷⁸²

Nicht nur der Akt an sich scheint für Kirchner wesentlich gewesen zu sein, sondern vor allem der direkte Einfluss auf sein Kunstschaffen: „Die Liebe, die der Maler dem Mädchen entgegenbrachte, die sein Gefährte und Helfer war, ging über auf die geschnittene Figur“.⁷⁸³ Kirchner ging es um das Gefühl, die Essenz dahinter, die in beiden Handlungen für ihn zum Ausdruck kam und inspirierend wirkte. Es offenbart sich darin eine spezifische Beziehung zwischen dem Künstler und seinen Modellen, befreit von Konventionen der erotischen Ebene. Die Befreiung ist jedoch nicht misszuverstehen als jene der Frau im Sinne von Emanzipation, sondern es handelte sich um eine der Kunst, die „zum Bedeutungsträger der Befreiung der Expressionisten aus den künstlerisch hemmenden Traditionen“⁷⁸⁴ wurde. In logischer Konsequenz sind die Aktdarstellungen deutlich geschlechtlich markiert, und Kirchner pointiert und betont in seiner abstrahierten Formensprache Brüste und Gesäß und verweist so auf die sexuellen Aspekte seiner Arbeiten. Die eingefangenen Posen und Bewegungen unterscheiden sich deutlich vom traditionellen Studienkanon.

Um die Körperposen und Haltungen in Kirchners Arbeiten genauer in ihrer Faszination und Wirkmächtigkeit zu erkennen, bietet sich ein Vergleich mit Aby Warburgs „Pathosformeln“ an; Perdita Rösch fasst zusammen:

„Das Pathos, also das Leid, die Erregung, die Bewegung, das Ungestüme wird greifbar (und damit nicht nur einsetzbar, sondern auch bewältigbar) gemacht durch seine Verwendung als Formel, welche einen Moment der Stilllegung impliziert.“⁷⁸⁵

Mit der formelhaften Darstellung von bewegten Figuren befasste sich Warburg bereits in seinem Düreraufsatz von 1905 und prägte später dafür den Begriff Pathosformel. Bereits in der frühen Schrift beschreibt er eine körpersprachliche Haltung, Ausdruck oder Geste einer Figur als „archäologisch getreu“

weniger die Gesellschaft die Möglichkeit zur Erfüllung dieses Verlangens bot. Das Erotische wurde zum Inbegriff dessen, was vor allem durch Entfremdung abhanden gekommen war: der emotionell-sensuellen Selbstverwirklichung, der irrationalen Teilhabe am Leben, welche die zunehmend rationale, technisierte und verdinglichte Lebensweise stets weniger zuließ. Konsequenterweise sah man die Frau, als unabdingbare Voraussetzung für erotische Wünsche und Praxis, stets nachhaltiger und einseitiger mit erotischen Attributen, um so mehr als sie, [...] von der verfremdet erlebten Berufs- und Arbeitswelt ausgeschlossen war und somit die Möglichkeit bot, als Refugium und Verkörperung unentstellten Lebens erfahren und interpretiert zu werden.“

⁷⁸¹ Nietzsche, Friedrich: Nachgelassenes Fragment NF-1888.23[2]. In: Nietzschesource.org. Digitale kritische Gesamtausgabe (eKGWB). Online verfügbar unter: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>. Stand: 8.11.2012. Vgl. weiterführend: Meyer, Theo: Nietzsches Kunstauffassung. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984, S. 1-48. Nierhoff 2004, S. 28 ff.

⁷⁸² Kirchner in einem Brief an Hansgeorg Knoblauch, 14. Februar 1929. Dümmler, Elfriede/Knoblauch, Hansgeorg (Hg.): Briefwechsel mit einem jungen Ehepaar 1927-1937. Bern 1989, S. 51. „Für Heckel und Kirchner war der Geschlechtsakt Teil der künstlerischen Arbeit. Durch ihn wollten sie, wie es in der Ästhetik der englischen Aufklärung genannt wurde, den *fruchtbaren Augenblick* (Shaftesbury) einer lebendigen körperlichen Bewegung und Haltung erfahren und in die Darstellung überführen.“ Gockel, Bettina: Vom Geschlecht zum Geist. Körpererfahrungen und -konzeptionen im Werk Kirchners. In: Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001, S. 304-308, S. 304.

⁷⁸³ Kirchner, Ernst Ludwig: Tagebucheintrag vom 6. März 1923. Abgedruckt in: Grisebach/Grisebach 1997, S. 67.

⁷⁸⁴ Täuber 1997, S. 90. Sie weist darauf hin, dass sich die Instrumentalisierung des Weiblichen bei Kirchner ebenfalls in zeitgenössischen expressionistischen Theorien widerspiegelte. Besonders prägnant bringt dies Paul Hatavani auf den Punkt: „Der Mann schafft – das Weib ist; ... Der Mann ist differenziert; der Künstler eine höhere Potenz davon; der Expressionist die vorläufig höchstdenkbarste. Das Weib ist das Element. Und im Anfang war das Element.“ Hatavani, Paul: Versuch über den Expressionismus. In: Die Aktion. Bd. 7, 1917, S. 146. Zit. n.: Täuber, Rita: Die Verwandlungen der Venus. In: Mai, Ekkehard (Hg.): Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Alte Pinakothek München, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Köln 2000, S. 196-205, S. 204.

⁷⁸⁵ Rösch, Perdita: Aby Warburg. Paderborn 2010, S. 52.

und „lebenskräftig“⁷⁸⁶. Unter „archäologisch getreu“ versteht er nach Ansicht Röschs nicht den direkten Einfluss antiker Figuren, sondern „im evolutionistischen Sinne“⁷⁸⁷ die Präsenz solcher Formen. Warburg faszinierten die eingefangenen Bewegungen und die bewegenden Affekte, die sie bei den Betrachtenden auslösten.

Ein ähnliches Streben ist auch bei Kirchner zu beobachten: Mit der Suche nach der „Essenz“, die er in der „Hieroglyphe“ suchte, wählte er nicht umsonst einen historischen Begriff, der das Überdauern der Form und ihrer Wirkmacht anzeigt. Allerdings ging es ihm weniger um die Affekte, die Warburgs Aufmerksamkeit fesselten, sondern vielmehr um die Suche nach dem Ursprünglichen. Das Ursprüngliche zeigte sich für Kirchner in der Lebendigkeit, die auch Warburg faszinierte. In seinen Studien *legt* Kirchner die Bewegung ebenso *still*, wie Warburg es beschreibt. Dabei visualisiert Kirchner insbesondere in den Skizzen Körper als Formenchiffren in Fläche und im Raum, die er teilweise in rhythmische Gefüge einbettet und, macht dabei die wirkmächtige „Essenz“ sichtbar.

Das Studium Schwarzer Frauen war für Kirchner ein Weg, sein Ziel zu erreichen. Er wählte sie als Modelle weniger aufgrund ihrer individuellen Persönlichkeit aus, sondern weil er sie als „blutvoll“ empfand und in ihnen wilde, natürliche und ursprüngliche Idealtypen suchte. Dies erklärt die starke stilistisch abstrahierende Typisierung. Die Frauen scheinen für ihn voll Energie gewesen zu sein, die spezifische, von Kirchner begehrte Bewegungen herbeiführten und deren Charakteristika der Künstler im Bild zu bannen suchte. Bemerkenswert ist, dass jedoch nicht nur Schwarze Frauen bzw. als fremd bewertete Frauen für Kirchner Modell standen, sondern auch weiße, die Kirchner in ähnlichen Posen und Stilistik repräsentierte.⁷⁸⁸ Kirchner nutzte in den Skizzen keine expliziten visuellen race-Codierungen, diese treten hinter dominanten gender-Codierungen zurück. Ein Erkennen der visuellen Repräsentationen als solche Schwarzer Frauen scheint allein nur durch die Bildtitel möglich, die von „Negerin“, „Milly“ und „Nelly“ – den Modellen, die als Schwarz angenommen werden – sprechen. Die Hautfarbe spielt in den Zeichnungen und Lithografien kaum eine Rolle, da Kirchner in ihnen vorwiegend die Umrisslinien betont und nur vereinzelt Farbe über Schraffuren im Gesichtsbereich anzudeuten scheint.⁷⁸⁹ Der Vergleich mit Zeichnungen, die explizit weiße Frauen zeigen, wie z. B. die Zeichnung Kirchners von Erich Heckel⁷⁹⁰, offenbaren, dass die Färbung im Zeichen des künstlerischen Prozesses geschah und nicht der *race*-Kennzeichnung oder rassischen Markierung diente. Auch sind in den Aktbildern unter Verzicht auf exotisierende und ethnisierende Kleidung und Schmuck keine weiteren *race*-markierenden Attribute immanent. Der Vergleich z. B. der Arbeit „Negerin auf einem Bett“ mit einer Zeichnung Kirchners von Sidi⁷⁹¹ zeigt eine sehr ähnliche stilistische Behandlung sowohl der Physiognomie als auch der Anatomie, die die typisierenden Elemente der Völkerschaulbilder wieder aufgreifen. In den meisten Arbeiten sind die Gesichter und Brüste spitz zulaufend abgebildet, das Gesäß ausgestellt, die Augen schräg gesetzt und die Lippen voll; die Haare fasste Kirchner in gerundete Formfelder. Manche Zeichnungen weisen weniger eine spitze als vielmehr eine gerundete Formensprache auf, wie z. B. „Erzählende Milly“ und „Negerin in Hängematte“, die ebenfalls die Figuren stark abstrahiert und entindividualisiert.

Die stilistische Typisierung in Kirchners Zeichnungen ist nicht stereotyp, insofern sie Repräsentationen Schwarzer und weißer Weiblichkeit voneinander abgrenzt und gegenüberstellt. Kirchner verwendete vielmehr die gleiche Formensprache für alle Frauen, zeigt sie vorwiegend nackt, sexualisiert und anony-

⁷⁸⁶ Warburg, Abby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. In: Bing, Gertrud/Rougement, Fritz (Hg.): Abby Warburg. Gesammelte Schriften. 2 Bände. Bd. 1, Leipzig 1932, S. 446.

⁷⁸⁷ Rösch 2010, S. 47.

⁷⁸⁸ Damit unterscheidet sich Kirchner von jenen Bildhauern, die bevorzugt Afrikaner in Haltungen abbildeten, die Europäer degradiert hätten Vgl. Berger 2010b, S. 87, S. 90.

⁷⁸⁹ Vgl. u. a. „Negerin Milly mit aufgestütztem Arm“, „Negermädchen“ oder „Negermädchen Milly“/„Negerin“ – Angaben siehe oben.

⁷⁹⁰ „Heckel mit blauem Hut“, 1909, Pastell, 36,5 x 40,5 cm, Sammlung Herrmann Gerlinger.

⁷⁹¹ „Nackte Sidi“, 1910, Kreide auf Papier, 47x59 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Galerie Wolfgang Ketterer (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausst.-Kat. Galerie Wolfgang Ketterer München. München 1985, S. 140, Nr. 128.

misiert, platziert sie im gleichen Interieur mit unspezifischen Attributen. Es stellt sich die Frage, ob Kirchner einzig anhand des Stils *race* markiert hat.

Grenzverschiebungen

In dieser stilistischen Typisierung und Uneindeutigkeit bergen die Skizzen ein provokantes Potential, das im Überschreiten von *race*-Grenzen liegt, für das das Englische den Begriff des *passing* kennt. Welche Tragweite eine solche Grenzüberschreitung birgt, hat Judith Butler am Beispiel von Nella Larsons Roman „Passing“ deutlich. Dort skizziert sie, dass nicht nur Homosexualität sondern auch die Mischung von *race* ein konstitutives Außen normativ reiner *race*-Kategorien ist, die der Regulierung einer rassisch reinen Reproduktion dient.⁷⁹² Dabei ist *passing* eng verbunden mit Begehren, Bedrohung und Scheitern.

Auch im deutschen Raum besitzt das Thema zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine starke Präsenz: Auf gesellschaftspolitischer Ebene zeigt es sich zwischen 1904 und 1918 in Diskussionen um die *Rassenmischehe* sowie in den zwanziger Jahren um die *Schwarze Schmach*, in denen jeweils die Gefahren der *Verunreinigung des deutschen Blutes* bzw. des *deutschen Volkskörpers* beschworen wurden.⁷⁹³ Die Bedrohlichkeit wird nicht selten durch Bewertungen als List und Betrug erhöht – ein Umstand, der die Suche nach dem Ort der *Rasse* auf dem Körper radikalisiert.

Bedrohung und Abgrenzung konnte auch durch Stigmatisierung gebannt werden. Als faszinierendes Kuriosum wurde in diesem Sinne Amanua Kpapo als „Weisse Negerin“ repräsentiert und vermarktet.⁷⁹⁴ Eine Schwarze Frau mit Albinismus ist quasi der personifizierte Prototyp der Überschreitung von *race*-Grenzen, da die Sichtbarkeit und Eindeutigkeit von Haut- und Haartönen, die im Konzept von *Rasse* wesentlich sind, versagen. Kpapo, eine Schwarze Frau mit heller Haut- und Haarfarbe, wurde stets in Differenz repräsentiert, in Begleitung einer dunkelhäutigen Person, durch Betonung ihres Status als „Negerin“ oder durch die Bewertung ihres Äußeren als pathologische Deformation gegenüber einer unsichtbaren weißen Norm in medizinischen Berichten.⁷⁹⁵ Wie stark die Hautfarbe ad absurdum geführt werden kann und welche Ängste vor einer grenzüberschreitenden Monstrosität dahinterstecken mögen, offenbart das Werbeplakat einer Ausstellung der Passage Panoptikum.⁷⁹⁶ Stilistisch orientierte es sich an zeitgenössischer/expressionistischer Kunst (klare Farben, scharfe Übergänge und kantige Formen), besonders den Holzschnitttechniken, die über die Imitation der sogenannten *art nègre* eine Renaissance erlebten. Farblich kontrastieren drei Menschenbilder: ein bläulich-weißer Körper, gerahmt von einem braunen

⁷⁹² Vgl. Butler 1997, S. 233, 237 f. „Passing“ Es ist die Geschichte zweier Schwarzer Frauen, deren Hautfärbung so hell ist, dass sie nicht unbedingt als Schwarz wahrgenommen werden. Claire lebt eine weiße Identität und Irene eine Schwarze. In der Geschichte nennt der Ehemann Claire „Nig“ – eine „Wissentlichkeit der Sprache“. (S. 238) Er begehrt etwas an ihr, das nicht möglich scheint. So fetischisiert das *Schwarzsein* Claire als exotische Quelle der Erregung und als Leugnung, erotisiert wird „die unsichere Grenze zwischen Schwarz und Weiß, [...] um Clare zu dem exotischen Objekt zu machen, das beherrscht werden muß“. (S. 239) Im Gegenzug zu dieser Herrschaftsbezeugung, die aus Bedrohung sowie aus Faszination herrührt, legt Butler dar, wie Claire dieses Begehren ausnutzt, indem sie „das Schwanken zwischen Schwarz und Weiß als eine Art erotische Verlockung“ einsetzt. (S. 239) In dieser in Clare vereinten Ambivalenz ist die Geschichte zum Scheitern verurteilt: Ihr Überschreiten der *race*-Grenzen wird als List und Betrug entlarvt (S. 236, 239 ff.) und bedeutet für sie selbst Verleugnung und Sterben ihres eigenen *Schwarzseins* (S. 253), das sich letztlich in dem Sturz aus dem Fenster einlöst.

⁷⁹³ Vgl. Kapitel „3.3. Historischer Abriss: Vom deutschen Kolonialismus bis in die zwanziger Jahre“.

⁷⁹⁴ Vgl. Kapitel 3.4.1 – Anthropologie und Ernologie sowie 3.4.2. – Völkerschauen.

⁷⁹⁵ Ein Artikel aus der „Koralle“ vom 19. September 1937, S. 1311, rückt sie in die Nähe von Tieren, wie dies die historische Wahrnehmung Schwarzer Frauen mit Albinismus zeigt. In diesem Sinne bezeichneten Friedrich Gotthelf Baumgärtner und Johann Adam Bergk in „Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen in der Natur, der Kunst und im Menschenleben“, Leipzig 1806, o. S., eine „Weisse Negerin“ mit „Kakerlak“. Nackt und nur mit einem Fellmantel bekleidet, erinnert sie an Darstellungen der Hottentottin bzw. von Saartje Baartman. Diese Animalisierung verweist auf Voltaires Verortung Schwarzer Menschen mit Albinismus „zwischen den Negern und Hottentotten über ihnen und den Affen unter ihnen“ zurück. (Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. In: *Œuvres complètes de Voltaire: nouvelle édition avec notices, préfaces, variantes, table analytique, les Notes de tous les commentateurs et des Notes nouvelles conforme pour le texte à l'édition de Beuchot, enrichie des découvertes les plus récentes et mise au courant des travaux qui ont paru jusqu'à ce jour précédée de la vie de Voltaire par Condorcet et d'autres études biographiques*. Bd. 12. Paris 1878. Original von 1756, S. 367. Zit. n.: Kohl, Karl-Heinz: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Frankfurt a. M. 1986, S. 168.

⁷⁹⁶ Vgl. Anonym: „PASSAGE PANOPTIKUM. DIE WEISSE NEGERIN und ihre schwarze Schwester. LEBEND. OHNE EXTRA-ENTREE“, 1913, Plakat, 72 x 95 cm. Landesarchiv Berlin, F-Rep. 260-01-Acc.6161. Abgebildet in: Brändle 2007, S. 82, Nr. 17.

Frauenkörper und einem braunen Kinderkopf. Der orangefarbene, somit farblich warm gehaltene Hintergrund lässt den weißen Körper besonders kühl und unnahbar wirken. Die kompositionelle Struktur rückt die mit dem hellen Körper bezeichnete „Weiße Negerin“ in den Mittelpunkt, auf die die aufgedruckten Worte verweisen: „Die Weiße Negerin und ihre schwarze Schwester“. Monströs wirkt der helle Körper über die unnatürliche Farbgebung sowie durch die abstrahierende Überzeichnung der Gesichtszüge, die das Antlitz maskenartig und animalisch zergliedern. Die in der Statik skulptureske Körperauffassung nimmt der Repräsentation jede Lebendigkeit und spricht der „Weißen Negerin“ die Menschlichkeit ab. Die monströs wirkende Körperkonstruktion verweist wertend in pathologischer Differenz auf die weiße Norm – ein Umstand, der gleichzeitig den Schauwert für ein Panoptikum erhöhte. Die Körperdarstellung ist ambivalent: Die Nacktheit erzeugt Begehren, dessen Abwehr die Monstrosität bewirkt. Die Bedrohlichkeit von *passing* radikalisierte die Suche nach der im Körper eingeschriebenen Rasse – die bei Kpapo über die grosteken Inszenierungen bestätigt wurde. So sehr *passing* auf den ersten Blick als Auflösung von *race*-Grenzen erscheint, kann es jedoch zu diesem Überschreiten nur aufgrund der Grenzen kommen; so reproduziert und bedroht *passing* dieses letztlich.⁷⁹⁷

Zurück zu Kirchner: Ist es *passing*, welches er in den Skizzen visualisierte? Lag eine solche Provokation wirklich in Kirchners Absicht, wenn er in seinen Skizzen Schwarze und weiße Frauen einer eindeutigen Positionierung entzog? Es mag die typisierende Formensprache sein, die dazu führt, dass viele RezipientInnen wesentlich häufiger Schwarze Frauen erkennen wollen, als belegt werden kann.⁷⁹⁸ Doch wurde Kirchners Formensprache und Stilistik wirklich als *Schwarz-machend* wahrgenommen bzw. war dies der Hintergrund der Entwicklung seiner Stilistik? Ein Schlüssel zum Verständnis scheint der Sinnbildcharakter von Frauen für Kirchner im Allgemeinen zu sein, die er jenseits von *race*-Differenzen gleichermaßen typisierend darstellte. So knüpfen die beiden Ölgemälde „Frauenbildnis“ und „Schlafende Milly“ in Formensprache und Stilistik an die Skizzen an. (Abb. 23, 24) In beide Arbeiten konstruiert Kirchner zudem einen direkten, bedeutungsübertragenden Vergleich zwischen den Figuren und der Ausgestaltung des Ateliers.

Frauenbildnis

In zeitgenössischer europäischer Kleidung zeigt Kirchner in „Frauenbildnis“ (Abb. 23) eine Frau mal nicht als Akt. Die Bezeichnung „Bildnis“ suggeriert Porträtcharakter und somit einen referentiellen Bezug zu einer bestimmten Person. Doch die Frau identifiziert Kirchner weder im Titel, noch gibt er irgendwelche anderen Hinweise auf ihre Identität. Die gemalte Hautfarbe wird wieder einmal in der Rezeption als Indiz für ein Schwarzes Modell angenommen. – Die dem Bild nachgestellte Fotografie des Art-Alive-Wettbewerb 2006 der Albright-Knox-Gallery belegt dies anschaulich.⁷⁹⁹ Allerdings relativiert sich die gemalte Farbe als Hautfarbenmarker im Vergleich mit einem Ölbild, das referentiellen Bezug zu einer weißen Frau herstellt. Kirchner zeigt z. B. in „Dodo mit Hut“ Doris Große, eine enge Freundin, ebenfalls in jenem olivgrün-braunen Farbton.⁸⁰⁰ Der Lesart, dass die Farbigkeit der Haut in Kirchners Arbeiten oftmals als Verweis auf eine ihnen immanente Ursprünglichkeit verstanden werden kann, widersprechen die ebenso häufige helle Hautfärbung sowie andere Buntfärbungen. Die Schlussfolgerung

⁷⁹⁷ Als eine Möglichkeit, diese Grenzen aufzubrechen, nennt Butler *queering* „es ist der Akt, durch den die rassistisch und sexuell repressive Oberfläche der Unterhaltung gesprengt wird von der Wut, von der Sexualität, vom Beharren auf der Hautfarbe.“ Butler 1997, S. 245.

⁷⁹⁸ Manche mittels Namensgebung individualisierte Bildtitel vergab Kirchner selber; doch diese Individualisierung wird durch die typisierte Physiognomie und Formensprache reduziert. Zumeist verlieh der Künstler jedoch als Titel allgemein beschreibende Bezeichnungen (z. B. Tätigkeiten). Im Fokus seiner Aufmerksamkeit stand das Prinzipielle, der „Typus des nackten Menschen in unserer Zeit“. Kirchner schreibt dies über sich selbst unter dem Pseudonym Louis de Marsalle: Marsalle, Louis de: *Über Ernst Ludwig Kirchner*. In: Huggler, Max (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern. Bern 1933, S. 14-16. Zit. n. Presler 1996, S. 75.

⁷⁹⁹ „Frauenbildnis“, Fotografie des Art-Alive-Wettbewerbs 2006 der Albright-Knox-Gallery. Online verfügbar unter:

https://scontent.cdninstagram.com/t51.2885-15/s320x320/e35/12905138_1667518003511684_1393259957_n.jpg?ig_cache_key=MTIyNDYyMzc4ODUzNTk3Nzc4NA%3D%3D.2, Stand: 10.08.2016.

⁸⁰⁰ Vgl. „Dodo mit Hut“, 1909, Öl auf Leinwand, 38 x 37,5 cm. Museum Folkwang, Essen.

aus dem freien Umgang mit Farbigkeit der Haut ist, dass Kirchner diese wohl meistens entsprechend der Farbkomposition des Gesamtbildes bzw. der spezifischen Charakterisierung der Farbflächen schuldete. Das Erkennen der Repräsentation einer Schwarzen Frau im „Frauenbildnis“ sowie die Identifizierung des Modells als Nelly lässt sich einzig über den Vergleich mit dem heute verschollenen Pendant von Erich Heckel führen: „Nelly (Dresden)“.⁸⁰¹ Dieses nur als Fotografie überlieferte Ölbild zeigt den gleichen Frauentypus vor demselben Hintergrund. Heckels identifizierende Benennung hilft zwar bezüglich der Frage nach dem Modell in Kirchners Bild, doch offenbart sich darin auch eine andere Intention der Bildgenese.

In den Werken, durch die Titel als porträtartig klassifiziert, wendeten sich Kirchner und auch Heckel vom strengen Modus eines Porträts vor neutralem Grund ab: Sie erfassten die Frau in einem räumlichen Ambiente mit ideologisch stark aufgeladener Wandbemalung mit blauen und weißen Aktdarstellungen. Diese auf ihre Umrisse reduzierten abstrahierten Männer- und Frauenkörper befinden sich in hügeliger Landschaft. Vermutlich handelt es sich bei der Wandbekleidung um den Teil eines Vorhangs, den Erich Heckel zur Ausgestaltung seines Ateliers in Anlehnung an außereuropäische Artefakte angefertigt hatte. Er diente nicht nur im „Frauenbildnis“ als Hintergrund, sondern z. B. auch in Kirchners Arbeit „Negerpaar“ (Abb. 22). Hier werden ein nackter Mann und eine nackte Frau im Vordergrund durch die übergroße Darstellung und kompositorische Betonung der Geschlechtsmerkmale stark sexualisiert. Einen Zusammenhang zwischen dem Paar und der Figurengruppe im Hintergrund stellt Jill Lloyd her: Der Gruppe der Badenden, formähnlich, aber stärker abstrahiert und typisiert, scheint ihrer Ansicht nach das Paar gerade entstiegen.⁸⁰² So verstärkt der Vorhang die sexuelle Aufladung in der Arbeit „Negerpaar“, da der Sinngehalt, die freie, ungezwungene Bewegung in der Natur, von den Hintergrundfiguren auf das Paar im Vordergrund übertragen wird.

Auch in „Frauenbildnis“ setzen die Korrespondenz von Farben und Formen die repräsentierte Person im Vordergrund mit den stilisierten Figuren im Hintergrund in Beziehung. Die abstrahierte typisierte Frauengigur ist in die Komposition von Formen und Farbflächen so verwoben, dass diese Gesamtstruktur gegenüber dem Persönlichkeitseindruck dominiert. Der Hintergrund suggeriert Natur und Instinkthaftigkeit und implementiert diese in den Frauenkörper. Es scheint egal, ob die Frau nackt oder bekleidet ist, denn im Kern bleibt diese Charakterisierung präsent.⁸⁰³ So wirkt die Kleidung der Frau in der Komposition eher deplatziert und aufgesetzt, stellt über die Farbgebung blau und weiß den Bezug zum Hintergrund her und markiert die Repräsentierte letztlich als ein Subjekt der Differenz.⁸⁰⁴ So erklärt sich schließlich auch der zunächst irritierende Bildtitel: „Bildnis“ zielt hier nicht als Verweis auf individuelle Referentialität und Repräsentativität einer bestimmten Frau. Vielmehr bezeichnet der Titel „Frauenbildnis“ einen unspezifischen Kollektivkörper, auf den auch die typisierten Gesichtszüge und die sinngebende Hintergrundgestaltung verweisen. Der abstrahierte Körper wird zu einer Formenchiffre, die programmatisches Zeichen für das Schaffen des Künstlers ist. Wieder ist es das Thema Weiblichkeit, das hier mit

⁸⁰¹ Das Bild gilt als zerstört. Vgl. Lloyd 1991, S. 36. Heckel zeichnete „Nelly“ noch einmal tanzend auf der bereits oben erwähnten Postkarte an Maschka Müller vom 11.19.1910. Ähnlichkeiten zeigen sich auch zu Arbeiten Pechsteins, unklar ist jedoch, ob Pechstein auf das gleiche Modell bezieht. Bei „Nelly“ (1910, Öl auf Leinwand, 51,5x53 cm, San Francisco Museum of Art) handelt es sich vermutlich um das Fragment einer vormals viel größeren Komposition. Pechstein zeigt das Schulterstück einer Frau mit oliv-braun gemalter Haut und schwarzen Haaren in einer in Wellen liegenden zeitgenössischen Frisur. Sie trägt Ohringe, die Augen sind leicht spitz zulaufend, der Mund sehr groß und die Lippen rot betont. In dem gleichen Rot sind Träger und Borte ihres sonst schwarzen Oberteils gestaltet. Bei dem es sich um ein Tanzkostüm handeln könnte. Vor dem dreifarbigem Hintergrund, auf dem Blau als senkrechter Blockstreifen am ersten Viertel Rot von Weiß trennt, ist die Silhouette der Frau hellblau abgesetzt. Vgl. Soika 2011, S. 291.

⁸⁰² Vgl. Lloyd 1991, S. 34 f.

⁸⁰³ Dies ist nach Purtschert 2006, S. 146, FN 348, ganz im Sinne Nietzsches: „Die von ihm (dem Mann) überwundene Natur und Wildheit ist dabei in der Frau nur gezügelt; sie droht jederzeit auszubrechen.“ Weigel, Sigrid: Die nahe Fremde – das Territorium des *Weiblichen*. Zum Verhältnis von *Wilden* und *Frauen* im Diskurs der Aufklärung. In: Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 1987, S. 171-199, S. 179.

⁸⁰⁴ Die Gegenüberstellung im „Frauenbildnis“, die sich vor allem in den blauen und weißen Figuren auf dem Vorhang zeigt, potenziert Kirchner im braun-rosa-Kontrast der „Schlafenden Milly“. Diesen Antagonismus, bei dem Charakteristika des einen auf den anderen übertragen werden, stellt Bettina von Lintig als ein Erkennungszeichen des *tumulte noire* heraus; vgl. Lintig 2006, o. S.

Natürlichkeit bzw. Ursprünglichkeit verwoben ist. Die abstrakten Körper im Hintergrund erinnern an solche Formchiffren, die Kirchner selbst in den Atelierskizzen entwickelte. Das Konstrukt „Bildnis“ wird in seiner Fiktionalität deutlich, die Porträtanalogie im Gemälde ist für Kirchner Rückkopplung an eine bekannte Form, die er neu interpretiert und für sich nutzbar macht. Mittels „Frauenbildnis“ scheint Kirchner über das Schwarze Modell den Kern aller Frauen bzw. die Frau an sich zu symbolisieren und verweist auf deren Ursprünglichkeit.

„Schlafende Milly“

Kenntnis etablierter Bildstrukturen zeigt Kirchner auch in „Schlafende Milly“ (Abb. 24), das ebenfalls bildimmanente symbolische Verweise enthält. Hier greift er auf die Figur der *Liegenden Venus* zurück, die spätestens seit der Renaissance mit Giorgiones „Schlafender Venus“⁸⁰⁵ und Tizians „Venus von Urbino“⁸⁰⁶ in den Kanon der Figurationen weiblicher Schönheit eingegangen ist. Kirchner zeigt allerdings keine weiße Venus, sondern den Körper der Frau in brauner Hautfärbung, nackt auf einer Chaiselongue liegend.⁸⁰⁷ Ihre Körperformen sind stark abstrahiert und typisiert.⁸⁰⁸ Die weiblichen Sexualmerkmale – das ausgestellte Gesäß, die spitzen Brüste sowie die rosafarbenen hervorgehobenen Brustwarzen und Lippen – sind in Form- und Farbgebung betont. In Analogie zur Liegenden steht ein rosafarbener Frauenakt rechts im Hintergrund, bei dem es sich vermutlich um das Abbild einer Skulptur Kirchners, wahrscheinlich um die „Tanzende“⁸⁰⁹ von 1911 handelt. Dieser stehende Körper in tanzender Haltung ohne Binnenzeichnung in gleichmäßiger Färbung weist die gleichen kantigen Körperformen wie die Liegende, durch

⁸⁰⁵ Giorgione: „Schlafende Venus“, 1508/10, Öl auf Leinwand, 108x175 cm. Gemäldegalerie Dresden.

⁸⁰⁶ Tizian: „Venus von Urbino“, 1538, Öl auf Leinwand, 165x119 cm. Uffizien, Florenz.

⁸⁰⁷ Gemeinhin wird behauptet, dass Milly für das Bild Modell gestanden habe; doch spätestens durch die Überlegungen Bergers muss dies in Frage gestellt werden. Dass in der liegenden Frau stets eine Schwarze Frau erkannt wird, liegt vermutlich an der dunklen Hautfärbung sowie der Situierung im primitivistischen Atelier Kirchners, auf das die gemalten Einrichtungsgegenstände verweisen. Wie im Folgenden noch zu sehen sein wird, ist jedoch die gemalte Farbe von Haut nicht als realistisch zu werten. Folgende Arbeiten könnten Kirchner als vorbereitende Studien gedient haben: „Brustbild einer Negerin“/„Schlafendes Negermädchen Milly“, Aquarell, Bleistift auf Papier, 26x34 cm. Privatsammlung. Abgebildet in: Becker, Karin/Thiem, Gunther (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie: Bestandskatalog der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien und illustrierten Bücher. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980, S. 93, Nr. 204. „Liegende Negerin“, Kreide, Aquarell auf Papier, 33,3x26,2 cm. Sammlung Buchheim. Abgebildet in: Dube, Wolf-Dieter/Pée, Herbert (Hg.): Expressionisten: Sammlung Buchheim. Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, Musée d'Art Moderne Strassburg, Kunsthalle zu Kiel u. a. Feldafing 1981, Nr. 118. „Negerin Milly mit aufgestütztem Arm“, 1911, Kohle auf Papier, 14x25 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galleria Henze (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Druckgraphik Schwarz auf Weiss. Werke aus den Jahren 1908-1942. Campione d'Italia 1987. „Negermädchen“, um 1908, Bleistift auf Papier, 22x28 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Nachbaur 1964, S. 50, Abb. 41. Diese Arbeiten zeigen eine Frau in ähnlicher Haltung, mit dem auf den linken Arm aufgestützten Kopf; lediglich die Haltung des rechten Armes variiert sowie die gerundete Formensprache in „Liegende Negerin“. Außerdem wird sie zumeist liegend, teilweise unter einer rot bzw. rot-blauen Decke gezeigt, auf der die Frau im Ölbild liegt. In den Skizzen ist sie daher nicht vollständig nackt, sondern es ragt nur eine Brust hervor. Verschieden ist die Formensprache: Die in „Brustbild einer Negerin“ und „Liegende Negerin“ gerundeten Formen ersetzt Kirchner in dem Ölbild durch kantig spitze Brüste, recht- und dreieckige Formen. Interessant ist außerdem Kirchners Arbeit „Fränzi“, 1910, (Kreide, Aquarell, Skizzenbuchblatt, Kirchner Museum Davos), in der er das Mädchen ebenfalls unter einer rot-blauen Decke liegend mit angewinkelten Armen zeigt.

⁸⁰⁸ Einen gänzlich anderen Charakter verleiht Pechstein der Schwarzen Frau in der Aktdarstellung „Nelly sitzend“ (1910, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, verschollen, abgebildet in: Soika 2011, Bd. 1, S. 292, Nr. 1910/80). Das nur in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überlieferte Werk zeigt die Frau frontal, die Beine leicht gedreht, formatfüllend mit abgeschnittenen Füßen. Sie sitzt nackt auf einem undefinierbaren Gegenstand, hält einen Arm vor den Brüsten, wie um sie zu verdecken. Pechstein zeigt sie mit gescheitelten Haaren, die an den Seiten jeweils zu einem Dutt aufgedreht sind. Das Bildnis besticht durch die Monumentalität der Körperinszenierung, die im Gegensatz zu Kirchners Darstellungen wesentlich naturalistischer aufgefasst ist. Gleichzeitig scheinen die – obwohl simplifizierten – Gesichtszüge gerade im Kontext des Titels individualisierend dargestellt und nicht zu einem exotisierten Typus abstrahiert. In dem Aquarell „Sitzende Negerin“ (Wasserfarbe auf Papier, Angaben nicht verfügbar, Provenienz unbekannt, nachgewiesen bei: Sotheby's 2002: <http://www.artvalue.com/auctionresult--pechstein-hermann-max-1881-195-sitzende-negerin-akt-seated-bl-1910757.htm>, Stand: 18.11.2012), zeigt Pechstein wieder eine Frau mit ähnlicher Frisur. Der Körper ist allerdings sehr stark abstrahiert, die mit Bleistift skizzierten Umrisse sind spitz und ineinander verwinkelt. Die Beine scheinen angezogen, was in der formelhaften Abstraktion und Verschränkung nicht zu erkennen ist. Brustwarzen und Lippen pointiert Pechstein rot. Im Blauschwarz der Haare setzt er einen Strich über die Lippen, der wie ein Schnurrbart wirkt. Die verwinkelten abstrahierten Körperformen weisen auf eine theoretische Nähe zu Kirchners Idee von *Essenz* und *Hieroglyphe*. Vermutlich handelt es sich bei dem Aquarell um eines jener, die Soika 2011, S. 292, als solche des Modells Nelly benennt. Den Zusammenhang stellt sie über die Ähnlichkeit her – ein Umstand, der aufgrund von Abstrahierungsprozessen nicht ganz unproblematisch ist, wie oben deutlich gemacht wurde.

⁸⁰⁹ Ernst Ludwig Kirchner: „Tanzende“, 1910, Holzskulptur, 87x35,5x27,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Online verfügbar unter: www.stedelijk.nl/kunstwerk/1171-tanzende, Stand: 18.11.2012

Gesicht und Details verlebendigte Frau, auf. Formanalogien zwischen den beiden Figuren wird durch das gezackte Wandmuster verstärkt, das die Bildelemente zueinander in Bezug setzt. Dieser Umstand suggeriert die Möglichkeit, Bedeutung zwischen dem dunkel gemalten, in der Rezeption stets als Schwarz wahrgenommenen Körper der Liegenden und dem hell dargestellten Körper der Skulptur zu übertragen. Diese „erste voll ausgebildete und gänzlich freie – befreite – Figur“⁸¹⁰ des bildhauerischen Oeuvres des Künstlers war vermutlich durch afrikanische Skulpturen inspiriert, mit denen sich Kirchner zu der Zeit ebenfalls intensiv auseinandersetzte.⁸¹¹

Kirchners „Schlafende Milly“ rekurriert auf dem Bildsujet der *Liegenden Venus*. Venus ist die Göttin der Schönheit, Liebe und Fruchtbarkeit – und diese Merkmale werden oftmals an ihren Körperdarstellungen verhandelt. Daraus eröffnet sich die Möglichkeit, Informationen über zeitimmanente – zumeist ideale – Frauenbilder zu erhalten. Ursprünglich meist als *weiße Venus* haben sich auch Darstellungen einer *Schwarzen Venus* entwickelt.⁸¹² In Anlehnung an Tizians Gegenüberstellung zweier Frauen in der „Venus von Urbino“ manifestierte sich die Gegenüberstellung Schwarzer und weißer Körper in orientalistischen Darstellungen. Mit „Olympia“ sorgte Edouard Manets für Furore, zumal, wie Rita Täuber konstatiert, der „[letzte große] Auftritt der Venus... in malerischer Radikalität die tradierte Venus-Würdeformel brach und so die Scheinwelten der Kunst und des bürgerlichen Lebens entlarvte“.⁸¹³ (Abb. 2) Aus dem Mythos *Venus* wurde der Mythos *Frau*. Im Schatten der populärer werdenden Emanzipationsbewegung bezüglich rechtlicher und sexueller Gleichstellung spitzte sich die Diskussion ab Ende des 19. Jahrhunderts zu.⁸¹⁴

Prägnant an „Olympia“ ist die auf den ersten Blick offenkundige provokante Nacktheit, die sich der Idealisierung verweigert und als hässlich wahrgenommen wurde.⁸¹⁵ Auch die Konstellation mit einem Schwarzen Dienstmädchen birgt subversives Potential: Bereits in zeitgenössischen Interpretationen wurde vermutet, dass das Dienstmädchen der Liegenden einen Blumenstrauß als Werbegabe eines Freiers überbringt, der hinter den Vorhängen auf ihre Dienste wartet. Dieser Tatbestand unterstrich die Interpretation der Liegenden als Prostituierte und stieß damit die Venus von ihrem idealen Sockel in die sogenannte *demi-monde* von Paris.⁸¹⁶ Widersprüche produziert zudem der charakterliche Übertragungsprozess zwischen der Schwarzen und der weißen Frau, der sich über Bildstrukturen erklären lässt. Dabei dürfte es sich im Kontext der Prostitution vor allem um Übertragungen der vermeintlichen pathologischen und abnormen Sexualisierung der Schwarzen Frau auf die weiße Frau gehandelt haben.

Die Wirkmächtigkeit von „Olympia“ ist so stark, dass sie nachhaltig in die Ikonografie eingegangen ist und bis heute unzählige Adaptionen und Interpretationen hervorbrachte und -bringt.⁸¹⁷ Diese reichen von

⁸¹⁰ Henze, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchners Bild des Menschen in seiner Plastik. In: Maur, Karin von (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2003, S. 100-112, S. 108.

⁸¹¹ Vgl. Nierhoff, Barbara: Im Spannungsfeld von Tradition und Moderne. Das Doppelgemälde Liegender Akt mit Fächer – Schlafende Milly (1909/1911) von Ernst Ludwig Kirchner. In: Buschhoff, Anne/Herzogenrath, Wulf (Hg.): 100 Jahre BRÜCKE. Druckgraphiken, Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen. Bremen 2005, S. 102-117, hier S. 114. Siehe weiterführend: Grisebach 2008.

⁸¹² Siehe Kapitel 3.1. „Ikonografien Schwarzer Frauen“.

⁸¹³ Täuber 2000, S. 197, vgl. S. 204.

⁸¹⁴ Vgl. zur Rezeption Täuber 2000.

⁸¹⁵ Vgl. u. a. Bernheimer 1994.

⁸¹⁶ Noch andere Details unterstreichen diese Interpretation: Schon der Titel des Bildes – „Olympia“ – verweist auf die Mätresse Papst Innozenz X, Olimpia Maidalchini, die als skrupellos und machtlüstern galt; in Anlehnung an sie sind in der Literatur des 19. Jahrhunderts ähnlich charakterisierte Frauenfiguren, wie die Rivalin in „La dame aux camélias“ 1848 von Alexandre Dumas, die Puppe in Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns „Sandmann“ 1817, und auch die herzlose Kokotte in „Le mariage d'Olympe“ von Guillaume Victor Émile Augier aus dem Jahre 1855 benannt worden. Vgl. Körner 1996, S. 73. Bernheimer 1994, S. 163. Zusätzlich unterstreicht die Sexualisierung der Frau z. B. die Orchidee im Haar, die das weibliche Geschlecht symbolisiert und der seit der Antike eine aphrodisierende Wirkung nachgesagt wird; vgl. z. B. Körner 1996, S. 74. Reff 1976, S. 106-08. Die Haut der Liegenden erscheint in den antagonistischen hell-dunkel-Korrespondenzen des Bildes besonders hell, ein Umstand, der Bezug zum französischen Begriff „fille de marbre“, Mädchen aus Marmor, herstellt, der üblicherweise für Prostituierte benutzt wurde; vgl. Mauner, George: Manet. Peintre-Philosophe. A Study of the Painter's Themes. University Park: Pennsylvania 1975, S. 99.

⁸¹⁷ Paul Cezanne veränderte das Sujet dahingehend, dass er eine Schwarze Frau nackt visualisierte und sie neben dem Bett der liegenden weißen Frau positionierte. Gauguin spielte mit dem *race*-Status und setzte statt einer weißen ein tahitianisches Mäd-

künstlerischen Positionen bis zu kitschigen Dekorationen, Modelfotografien und politischer Satire. Viele spielen mit den Hautfarbenkontrasten, den (hierarchischen) Positionen sowie mit Geschlechtlichkeit und konstruieren so provokante Aussagen zu den Differenzkategorien *gender*, *race* und *class*.

Kirchners Gegenüberstellung der Frauenkörper in „Schlafende Milly“, die er sexualisiert, natürlich, ungezwungen liegend und tanzend visualisiert, legt vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte von „Olympia“ nahe, Aspekte stereotyper Vorstellungen von Hypersexualisierung und geringer Affektkontrolle in das Bild hineinzudenken. Solche Charakterisierungen waren zu Kirchners Zeit immer noch populär und wurden durch pseudo-wissenschaftliche Literatur verbreitet.⁸¹⁸ Andererseits geht daraus aber auch der symbolische Vorbildcharakter der liegenden, als Schwarz bewerteten Frau hervor, deren körperliche Grundstruktur die Rhythmik des ganzen Bildes prägt und in enger Beziehung zum weiß-schwarzen Skulpturkörper steht. Es vereinen sich in dem Bild „Inspirationen, die [Kirchner] durch die Begegnung mit außereuropäischer Kunst und Kultur empfangen hatte“⁸¹⁹ – wie Tanz und Bewegung, natürliche Ungezwungenheit, Skulptur, Schwarzes Modell, primitivistische Atelierausrüstung, sexualisierte Weiblichkeit.

Diese Überlegungen werden durch die Kontextualisierung von Paul Gauguins „Manao tupapau“ (1892) gestützt, das eine Art Zwischenstellung zwischen Manets und Kirchners Arbeiten einnehmen mag.⁸²⁰ Gauguin, der nach seinem Tod, spätestens jedoch mit der Retrospektive vom 6. Oktober bis 15. November 1906 in Paris, zum „Stammvater“ bzw. „Pionier des Primitivismus mit nachhaltiger Wirkung auf die europäische Avantgarde“⁸²¹ avancierte, glaubte auf Tahiti der Ursprünglichkeit näher gekommen zu sein. Noch in Paris fertigte er bereits 1891 eine Kopie von „Olympia“ an.⁸²² Im Jahr darauf, 1892, schuf er „Manao tupapau“, ein Bild, das von der Pariser Kritik als „braune Olympia“ bezeichnet wurde.⁸²³ Es zeigt ein junges unschuldiges, naiv wirkendes Mädchen in kindlichem Schrecken, das bäuchlings auf einen Bett mit übereinander gekreuzten Füßen liegt. Es nimmt mit angewinkelten Armen eine angespannte Haltung ein, da hinter ihrem Bett *Tupapau*, der Geist der Toten in der tahitianischen Mythologie, steht. Vermutlich stand die 13jährige tahitianische Teha’amana Modell für Gauguin. Gauguin beschreibt das Bild in seinem Manuskript:

chen in den Fokus. Er transferierte das Ambiente von der Großstadt in die Südsee. Vgl. Paul Cézanne: „A Modern Olympia“, ca. 1869, Öl auf Leinwand, 575x570 mm. Privatsammlung. Abgebildet in: Rewald, John: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue raisonné*. New York 1996, Bd. 2, S. 59, Nr. 171.

Pablo Picasso setzte ebenfalls eine *farbig* markierte Frau in den Bildmittelpunkt – *farbig* im wahrsten Sinne des Wortes, da Picasso ihre Haut blau malte. Zusätzlich integriert er zwei die Frau begierig betrachtende farblose/weiße Männer, die in ihrer Nacktheit die dargestellte Situation sexuell aufladen. Vgl. Paul Cézanne: „A Modern Olympia“, ca. 1873, Öl auf Leinwand, 46x55 cm. Musée d’Orsay. Online verfügbar unter: [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/a-modern-olympia-20442.html?tx_commentaire_pi1\[pilLi\]=509&tx_commentaire_pi1\[from\]=841&cHash=d1a9f1fa1c](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/a-modern-olympia-20442.html?tx_commentaire_pi1[pilLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=d1a9f1fa1c), Stand: 15.11.2012. Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts finden sich im deutschen Reich einige Adaptionen einer liegenden *Schwarzen Liegenden Venus* beispielsweise in Elsa Schmidt van der Velde’s „Negerin“ (ca. 1929, Rötöl, Kohle auf Papier, 25x31 cm, Verbleib unbekannt, online verfügbar unter: <http://www.artvalue.com/auctionresult--schmidt-van-der-velde-else-190-negerin-2-1967289.htm>, Stand: 15.11.2012) und Albert Weisgerbers „Liegende Negerin“ (1910, Öl auf Leinwand, 105x132 cm, Albert Weisgerber Museum St. Ingbert, abgebildet in: Ishikawa-Franke, Saskia: *Albert Weisgerber. Leben und Werk*. Gemälde. Saarbrücken 1978, Nr. 278). Beide zeigen eine liegende Schwarze Frau, die weit weniger provokativ ist als die oben besprochenen Arbeiten. Es findet jedoch keine Gegenüberstellung mit einer weißen Frau statt. Generell ist auf die Nähe der Pose zu sexuellen und kolonialen Begehrlichkeiten zu verweisen, wie Willis/Williams 2002, S. 42-47, übersichtlich darstellen.

⁸¹⁸ Strozda 2006, S. 79, betont, dass sich einschlägige Bücher im Besitz des Künstlers befanden, die sich anthropologisch mit Nacktheit beschäftigten, z. B.: Stratz, Carl Heinrich: *Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner*. Stuttgart 1902. Reitzenstein, Ferdinand Freiherr von: *Entwicklungsgeschichte der Liebe*. Stuttgart 1908. Friedenthal, Albert: *Das Weib im Leben der Völker*. 2 Bände. Berlin 1910. Vgl. Kapitel 3.2 „Anthropologien der Weiblichkeit“.

⁸¹⁹ Nierhoff 2005, S. 115.

⁸²⁰ Paul Gauguin: „Manao tupapau“, Öl auf Leinwand, 72,4x92,4 cm. Albright-Knox Art Gallery.

<http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:511/>, Stand: 10.8.2016. Nierhoff 2005, X. 117, FN 55, weist darauf hin, dass „Schlafende Milly“ nicht unter dem Eindruck der Gauguin-Ausstellung im September/Oktober des Jahres 1910 entstand.

⁸²¹ Weiss 2007, S. 18, 22.

⁸²² Auch nahm Gauguin eine Reproduktion von Manets Arbeit mit nach Tahiti.

⁸²³ Vgl. Kravagna 2010 S. 65 ff. Pollock, Griselda: *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History*. London 1992, S. 40.

„Er begann, *ergriffen von einer Form, einer Bewegung*, eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung von einer jungen Tahitierin *ohne andere Absicht, als einen Akt zu machen*. Er fühlte sich veranlasst, *dieses mit dem Gefühl, dem Charakter und der Tradition des Natürlichen auszufüllen*, und fügte den hellen Pareo und die gelbe Rindenstoffdecke hinzu, die *im Betrachter etwas Unerwartetes auslösen* sollten. Um einen Hintergrund von *Schrecken* ahnen zu lassen, setzte er etwas Purpur dagegen. Auf diese Weise wurde der *musikalische Teil des Gemäldes* realisiert. Die *Idee* des Bildes hingegen, die ihm während der Arbeit kam und aus dem Wort *Schrecken* ersichtlich ist, machte er damit noch nicht sichtbar. Um das zu tun, musste er die gesamte Arbeit erneut überdenken. *Ich sehe nur Angst. Welche Art von Angst?* fragte er sich. *Sicher nicht Sannas Angst, die von den Alten überrascht wird. Das gibt es in Ozeanien nicht. Der Tupapau (Der Geist der Toten) ist klar gekennzeichnet. Für die Eingeborenen ist dies ein dauernder Traum. Wie ich einmal meinen Tupapau gefunden habe, habe ich mich fest an ihn gebunden und machte ihn zum Thema meines Bildes. Die Nackte kommt erst an zweiter Stelle. Was kann der Geist für eine Maorifrau bedeuten? ... Sie denkt unvermeidlich an etwas, das sie gesehen hat. Mein Geist kann nur eine ganz gewöhnliche Frau sein. Der Titel hat zwei Bedeutungen, entweder denkt sie an den Geist, oder der Geist denkt an sie.*“⁸²⁴

Im Fokus von Gauguins Arbeiten stand die ozeanische Frau und „wurde ihm zum Urbild des Weiblichen“.⁸²⁵ Gauguin erklärt:

„Denn um etwas Neues zu schaffen muss man an den Beginn zurückkehren, zur Kindheit der Menschheit. Meine gewählte Eva ist beinahe ein Tier; das ist es, was sie so keusch macht, obwohl sie nackt ist. All diese im Salon ausgestellten Venusdarstellungen seien unanständig, abscheulich schlüpfrig ...“⁸²⁶

Obwohl „Olympia“ realistisch und ungeschönt und „Manao tupapau“ eher romantisierend wirkt, sieht Rita Täuber den Zusammenhang zwischen Manets und Gauguins Werken in der „Doppelkrise des Erotischen und des weiblichen Aktes“:

„In der nunmehr zunehmend offenkundigeren Verschmelzung von erotischem Interesse und künstlerischer Absicht beginnt die namenlose Reihe des erotischen Bildes der Frau, eingebettet in die facettenreiche Symbolik des Naturhaften und Exotischen.“⁸²⁷

An den drei Darstellungen einer *Liegenden Venus* – von Kirchner, Gauguin und Manet – zeigt sich, wie der nackte weibliche Körper eine allegorische Funktion einnehmen kann. Viktoria Schmidt-Linsenhoff spricht in ihren Analysen der Repräsentation Schwarzer Weiblichkeit auch von einem „Akt als Kunstmetapher“⁸²⁸ bzw. der „Schwarzen Venus als transkultureller Kunst- und Liebesmetapher“⁸²⁹. Die Integration einer Schwarzen Frau in dieses Sujet verweise auf rege und gesellschaftsprägende transkulturelle Austauschprozesse. Dabei ist die Wirkung einer *Schwarzen Liegenden Venus* eine völlig andere als die einer *weißen Liegenden Venus*: Deborah Willis und Carla Williams zeigen den provokanten Charakter solcher Bilder auf: „this pose invokes that exotic image and mocks the subject’s difference from the Western subject“⁸³⁰; damit stellt diese Pose, gezeigt von Schwarzen Frauen, das weiße Schönheitsideal in Frage. Willis und Williams stellen fest, dass Repräsentationen liegender Schwarzer Frauen, insbesondere in „ethnographic portraits“⁸³¹, oftmals anzüglicher sexualisiert dargestellt sind als weiße Frauen in solchen Posen.⁸³² Die Hautfärbung wird zum Signifikant für stereotypisierte, rassifizierte und pathologisierte Schwarze Sexualität.

⁸²⁴ Fleming, John/Honour, Hugh: Weltgeschichte der Kunst. 4. erweiterte Aufl. München 1992, S. 540. Honour und Fleming zitieren (kursiv) aus: Gauguin, Paul: Cahier pour Aline. Reprint Paris 1963.

⁸²⁵ Täuber 2000, S. 199.

⁸²⁶ Gauguin 1895 (keine weiteren Angaben), zit. n. Täuber 2000, S. 199. Vgl. Brooks, Peter: Gauguins Tahitian Body. In: Broude, Norma/Garrard, Mary D. (Hg.): Expanding Discourse Feminism in Art History. New York 1992, S. 331-345, S. 336.

⁸²⁷ Täuber 2000, S. 199.

⁸²⁸ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 207. Eingebettet ist die Äußerung in ihre Analyse um Höchs Montage „Fremde Schönheit“, mit der die Künstlerin nach Ansicht Schmidt-Linsenhoffs „den Kampf der Avantgarden um den Akt als Kunstmetapher [kommentiert], der zum Superzeichen für Zivilisationskritik und kulturelle Differenz“ geworden war; Schmidt-Linsenhoff 2010 S. XXX. Bezüglich der *Schwarzen Venus* als Kunstmetapher vgl. auch Schmidt-Linsenhoffs Analyse zu Marie Guilhelmines Benoists „Portrait d’une négresse“, in: Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 158-181.

⁸²⁹ Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 27.

⁸³⁰ Willis/Williams 2002, S. 42. Vgl. hier und im Folgenden: Ebd., S. 42-47.

⁸³¹ Ebd., S. 42.

⁸³² Vgl. Ebd., S. 44.

Sowohl Manets als auch Gauguins Werk schrieben Geschichte. Kravagna weist darauf hin, dass „im avantgardistischen Wettbewerb um Überschreitung von etablierten Normen [...] der Zugriff auf das Primitive zur Durchsetzungsstrategie im Kampf um künstlerische Anerkennung“⁸³³ wurde. Und in diesem Sinne ist auch Kirchners Streben nach einer avantgardistischen Vorreiterrolle mit der Neuinterpretation von „Olympia“ zu deuten. Doch entlarvt Kirchner nicht wie Manet die Mythos-Würde der nackten Venus⁸³⁴, sondern verlagert den Mythos in das primitivistische Atelier, in seine Heterotopie. An diesem Ort, an dem andere Ordnungen gelten, verliert die Hautfarbe an Bedeutung. Kirchners Atelier ist ein Ort, in dem sich diese Codierungen durchmischen und nebeneinander ihre Berechtigung haben. Die der Hybridität oft immanente Widerständigkeit ist folglich in Kirchners Verständnis, in seiner Affinität zu fremden Kulturen zu suchen. Die passiv *Liegende Venus*, als Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit, verkörpert die weibliche Natur, deren Ursprünglichkeit und Unverfälschtheit Kirchner suchte. Und so weist seine Kunst letztlich auf Kirchners Künstlerpersönlichkeit zurück. Die Venusadaption erscheint gleichsam als Allegorie seines damaligen Lebenskonzeptes, offenbart seine Philosophie, Kunstauffassung und weist Kirchner als modernen Künstler aus.

Kirchners primitivistische Selbstinszenierung

Ernst Ludwig Kirchner entwickelte im Kontext der Auseinandersetzung mit Schaustellungen und der Rezeption außereuropäischer Artefakte einen spezifischen Stil sowie typisierende Formfragmente, die sich sukzessive auch in Arbeiten, die er im Atelier anfertigte, zeigten.⁸³⁵ Oftmals überlagern sich in seinen Darstellungen Körper und Artefakte, was eine völkerpsychologisch deutbare Konnotation des weiblichen Körpers erbringt⁸³⁶, die, wie im vorherigen Kapitel aufgezeigt wurde, in der Zeit üblich war. Mittels seines Stils sowie der Formfragmente schrieb er gewissermaßen die Charakterisierung der von ihm rezipierten außereuropäischen Kunst in seine Figuren ein; er orientierte sich am als vorzeitlich Empfundenen (oder vielmehr seines eigenen Bildes davon) und holte es ins Atelier der Moderne.

Funktionen und Bedeutung von Ernst Ludwig Kirchners visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen zeigen einen deutlichen Bezug zu Nietzsches hedonistischer Philosophie. Die Künstlergruppe BRÜCKE suchte ihre gemeinsamen Vorstellungen von Freiheit, Vitalität und Naturidylle in Kunst und Leben zu erproben.⁸³⁷ Die Analogien z. B. zwischen der rosa-(haut)farbenen Skulptur und der braungefärbten Frauenfigur in „Schlafende Milly“ liegen in einem von Nietzsche geprägten Naturbegriff begründet.⁸³⁸ Friedrich Nietzsche betrachtete die Frau als Naturwesen, „eine Figur, die von den krankmachenden Aspekten der Moderne wenig berührt ist.“⁸³⁹ Sie erscheint ihm „als eine Reminiszenz des Wilden in der Kultur“.⁸⁴⁰ Auf Grundlage der Auseinandersetzung mit Nietzsche, vor allem mit dessen Werk „Zarathustra“, scheint auch Kirchners Suche nach dem Wilden und Ursprünglichen in seinen Modellen vor

⁸³³ Kravagna 2010, S. 65.

⁸³⁴ Arnholz, Wiebke: *Olympia? Was ist Olympia? Eine Kurtisane, kein Zweifel!* Eine Spurensuche zum Venusmythos von Giorgione bis Manet. In: Körner, Hans (Hg.): *Mythen in der Kunst*. Würzburg 2004, S. 62-69.

⁸³⁵ Vgl. zur Stilentwicklung Lloyd 1991, S. 24-34. Die spitzwinkligen Formen erklärt sie durch die Palaurezeption und sieht den Wandel zu den gerundeten, weichen Formen im Kontext der Rezeption von Fresken der buddhistischen Höhlentempel in Ajanta.

⁸³⁶ Vgl. Genge, Gabriele: Zurück zu den Wurzeln? Die Holzskulpturen der BRÜCKE. In: Melcher, Ralph/Wagner, Christoph (Hg.): *Die BRÜCKE und der Exotismus. Bilder des Anderen*. Berlin 2011, S. 44-56, S. 52.

⁸³⁷ Sie versuchten diese Ideale in Kunst und Leben umzusetzen und beide Bereiche einander zu integrieren. Aus diesem Grund betrachtet Astrid Becker Kirchners Leben und Werk sowie jene der anderen BRÜCKE-Künstler als Gesamtkunstwerk. Vgl. Becker, Astrid: *Wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen*. Erster Aufbruch und Schulterschluss im Expressionismus von 1914. In: Beil, Ralf (Hg.): *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern 2010, S. 102-111, S. 104. Siehe zur Integration von Kunst und Leben auch: Nierhoff 2004, insbesondere S. 15-43.

⁸³⁸ Kirchner differenziert in dem Gemälde nicht zwischen Skulptur und echter Person, heller und dunkler Hautfarbe, beide sind für ihn in dem Bild stellvertretende Zeichen von Natürlichkeit und Ursprünglichkeit. Die Integration einer eigentlich in Holz gehauenen Skulptur zeigt die enge Verkettung und ähnliche inhaltliche Aufladung von spezifischer Form, *primitivem* Werkstoff, *blutvollem* Modell.

⁸³⁹ Purtschert 2006, S. 145 f.

⁸⁴⁰ Purtschert 2006, S. 145 f.

diesem Hintergrund lesbar.⁸⁴¹ Er rief es bei der Arbeit im Atelier über die signifikante Inszenierung seines Wohn- und Arbeitsbereiches als Heterotopie wach. Nach Nietzsche liegt im Schaffen die Möglichkeit, Normen in Frage zu stellen und so die festgefahrene Ordnung zu überwinden. Für ihn waren Bewegung und Aktivität Mittel des Weges zum Übermenschen – für die Expressionisten hingegen ein Weg zum neuen Menschen.⁸⁴² Indem Kirchner Männern und Frauen die Möglichkeit eröffnete, sich nackt und ungezwungen in einer Gruppe bewegen und arbeiten zu können, setzte er sich über Normen und Tabus der bürgerlichen Gesellschaft des Kaiserreichs hinweg.⁸⁴³

Die Bilder der BRÜCKE brachen zum Großteil das polare und komplementäre Verhältnis der Geschlechter auf und erkannten Frauen und deren Sexualität an. Das ungezwungene Miteinander, das aus vielen Atelierbildern und solchen, die an den Moritzburger Seen entstanden, abzulesen ist, ist beredtes Zeugnis dafür. Sie stellten den Akt nicht distanziert, eingebettet in mythologische, historische oder ornamentale Darstellungen, sondern aus dem direkten, oft eigenen Erleben dar.⁸⁴⁴ Der größte Tabubruch bestand wohl in der Propagierung eines als natürlich verstandenen Verhältnisses zu Körper und Sexualität, der der Affektkontrolle und Lustnugung des Bürgertums zuwider lief.

Die unkonventionellen Aktdarstellungen im Oeuvre Kirchners (bzw. der BRÜCKE und des Expressionismus) nehmen eine symbolische Funktion ein. Die Typisierung kann dabei bei Kirchner als Zeichen einer veränderten Modellauffassung, einer veränderten Technik und des Wunsches nach einer Erneuerung verstanden werden. Die teilweise bildbezeichnenden Individualnamen irritieren, da sie auf Individuen zu verweisen scheinen, doch das Versprechen nicht einlösen. Es zeigt sich eine Leerstelle zwischen Bildtitel und visuellen Zeichen. Die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen sind von denen weißer Frauen jenseits der Betitelung nicht zu unterscheiden, ohne diese eigentlich nicht zu erkennen.⁸⁴⁵ Durch die Typisierung setzte er Schwarze und weiße Frauen in Beziehung und machte sie vergleichbar. Dabei ging es Kirchner jedoch nicht um Gleichberechtigung im politischen Sinne, vielmehr fokussierte er dabei den Frauenkörper an sich und eignete ihn sich an. Kirchner scheint in der Angleichung den Schwarzen die Farbe zu nehmen (insbesondere in den Zeichnungen) und die Weißen durch die Formensprache fremd und durch Tanz wild zu machen. Es findet eine Bestätigung von Schwarz-weiblichen Codes statt, die vermeintlich etwas erkennen lassen, wo es nicht ums Erkennen geht. Vielmehr steht, insbesondere bei den Zeichnungen, der Transfer eines Gefühls bzw. einer Lebenseinstellung im Mittelpunkt. Das Spiel mit den Codes identifiziert nicht, sondern charakterisiert. Es generiert ein Wissen, das an die Realität angebunden sein kann, aber nicht muss. Die Geschlechtlichkeit wird herausgestellt und die Individualität zurückgenommen.

Die hybriden Konstruktionen erinnern an Homi Bhabhas *Dazwischen*, den sogenannten *Dritten Raum*.⁸⁴⁶ In einem solchen liegt das Potenzial, Dichotomisierung und somit *Rassenkonzepte* zu dekonstruieren.⁸⁴⁷ Doch die Dekonstruktion stereotyper Vorstellungen steht bei Kirchner im Widerspruch zu den Schwarz-weißen Gegenüberstellungen wie z. B. in „Schlafende Milly“ sowie den rassistischen Bildtiteln, die zumindest teilweise vom Künstler intendiert waren. Damit bleibt Kirchner, dessen Konzept zunächst so innova-

⁸⁴¹ Das Verhältnis der Künstlergruppe BRÜCKE zu Nietzsche legt Nierhoff 2004 dezidiert in dem Kapitel „Kunsttheorie und Lebensphilosophie – Kunst und Leben der BRÜCKE im Zeichen Nietzsches“, S. 15-42 dar.

⁸⁴² Vgl. Täuber 1997, S. 81. Nierhoff 2004, S. 27, verweist auf Nietzsche: „Wandel der Werthe – das ist Wandel der Schaffenden. Immer vernichtet, wer ein Schöpfer sein muss.“ Nietzsche, Friedrich: Zarathustra, in: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. 12 Bände. Bd. 4, München 1980, S. 75.

⁸⁴³ Vgl. Nierhoff 2004, S. 43-51, 106-133; Strzoda 2006, S. 277; Alonzo, Christine/Martin, Peter: Embleme der Moderne. In: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 211.

⁸⁴⁴ Vgl. Nierhoff 2003, S. 62.

⁸⁴⁵ Problematisch ist, dass in den Skizzen und Bildern vermeintlich Schwarze Modelle erkannt werden, deren Existenz kaum belegt ist. Vgl. Presler 1998, S. 35 f. Siehe auch: Gordon 1984, S. 383. Erklären lässt sich das möglicherweise damit, dass Schwarze Frauen bis heute als Objekt betrachtet werden und ihre Repräsentation stark mit stereotypen Vorstellungen, Wünschen und Projektionen belegt ist und die Fantasie der Rezipierenden beflügelt wird.

⁸⁴⁶ Vgl. Rutherford 1990, S. 211.

⁸⁴⁷ Vgl. Held/Schneider 2007, S. 481.

tiv, revolutionär und offen für Neues anmutet, der Dichotomie verhaftet und begibt sich in einen Stereotypenkreislauf.⁸⁴⁸ Es zeigt somit eine stärkere Bedeutung von *race* für den Künstler als bisher angenommen, auch wenn er diese Kategorie in den Repräsentationen nicht anhand der Physiognomie und Anatomie festhält. Eine Erklärung bietet Patricia Purtscherts Analyse von Grenzfiguren bei Friedrich Nietzsche an:

„*Neger* [stellen] bei Nietzsche Grenzfiguren dar, die aufgesucht werden müssen. Sie ermöglichen die Perspektive auf eine andere Leiblichkeit, die der zivilisierte Mensch begehrt, die ihm aber abhanden gekommen ist und die er über die Nähe zu den Wilden wiederzugewinnen sucht. [...] Die Durchquerung der Alterität, welche die *Neger* repräsentieren, ermöglicht es dem modernen Subjekt ein prä- und postmoralisches Selbstverständnis andenken zu können. [...] Er will nicht *Neger* sein, dieser Kritiker der Moderne, sondern durch sie, die seine verlorene Vergangenheit denkbar machen, zu einem anderen Europäer werden.“⁸⁴⁹

Kirchner ruft in seiner Heterotopie und der dort ausgelebten Freizügigkeit, mit der er vermeintlich das Verhalten außereuropäischer, als primitiv bewerteter Kulturen imitiert, eine Art „Schwarzsein“⁸⁵⁰ in sich und seinen FreundInnen wach. Er fetischisiert das Schwarzsein als exotische Quelle der Erregung. So verkörpert er geradezu prototypisch das Andere, das, wie Bhabha in Anlehnung an Freud betont, nie außerhalb oder jenseits von uns verortet ist, sondern immer eine Stelle innerhalb eines jeden kulturellen Systems einnimmt.⁸⁵¹

Frauen waren für ihn körperliche Objekte⁸⁵², und Schwarze Frauen waren Teil dieser Projektionsfläche. Kirchner fertigte keine Porträts, depersonalisierte und instrumentalisierte Frauen, vereinfachte und transkribierte die komplexe Vorlage eines menschlichen Wesens in Zeichen und erzeugte so Wissen über eine abstrakte Idee. Die Repräsentation der Einzelnen wird überlagert durch die Masse von Frauenbildern, die auf die dahinter stehende Kraft der Posen und der Spontaneität fokussiert. Die Körper in Kirchners Arbeiten sind oft stark auf die Umrisslinie bezogen⁸⁵³. Oftmals werden sie zu dekorativen Formeln, die entweder für sich stehen oder sich in Linienkompositionen einfügen. Gebrochene Perspektiven, nicht reale Proportionen und Größenverhältnisse lösen die Körper in geometrische oder dekorative Formeln auf und erfassen sie in Formchiffren neu.⁸⁵⁴ Frauen wurden in Kirchners Bildern also auf Papier gebrachte Abdrücke, buchstäblich Klischees. Mit der Integration bzw. Gleichmachung Schwarzer und weißer Frauen überführte Kirchner die rassisch stereotype Charakterisierung Schwarzer Frauen als ursprünglich (vorindustriell, vormodern), instinkthaft und naturverbunden in das Sinnbild Frau.⁸⁵⁵ Seine visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen können als Versatzstücke auf der Suche nach Ursprünglichkeit betrachtet werden.

In der verallgemeinernden stilistischen und formelhaften Typisierung lenkt Kirchner den Blick auf die von ihm gesuchte „Essenz“. Diese verkörperte für ihn prototypisch die „wilde Frau“, deren Hautfarbe und race-Status gleichgültig scheinen, solange sie das wilde Potential in sich birgt. Sein Blick auf die Frauenkörper offenbart eine positive Grundeinstellung, idealisiert und zeugt in seiner Unkonventionalität von Begehren gegenüber der weiblichen Körperlichkeit. Dieser Aneignungsprozess mutet wie eine Kolonisierung der Modelle an, die nicht als Individuen sondern als Kollektivkörper repräsentiert werden.

⁸⁴⁸ Diesen stellt Bhabha 2007, S. 111, als ein Hauptzeichen kolonialer Prozesse heraus. „Denn es ist die Macht der Ambivalenz, die für die Verbreitung und Akzeptanz des kolonialen Stereotyps sorgt: sie sichert seine Wiederholbarkeit in sich wandelnden historischen und diskursiven Zusammenhängen (...)“; ebd. S. 98.

⁸⁴⁹ Purtschert 2006, S. 197.

⁸⁵⁰ Gates, Henry Louis: Europe, African Art and the Uncanny. In: Phillips, Tom (Hg.): Africa. The Art of a Continent. Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London. London 1995, S. 27-29, S. 27.

⁸⁵¹ Vgl. Bronfen 2007, S. IX.

⁸⁵² Siehe zur Klassifikation eines Körpers als Element, Subjekt, Objekt: Jäger 2000, S. 130 f.

⁸⁵³ „Braucht doch das Kind und der Urmensch nur Linien um seine Empfindungen auszudrücken, und diese Zeugnisse sind oft durchaus nicht schwach und primitiv.“ Brief Kirchners an den Winterthurer Sammler Georg Reinhart, 3.8.1918. Zit. n. Nierhoff 2005, S. 112.

⁸⁵⁴ Vgl. Küster 2003a, S. 104.

⁸⁵⁵ Vgl. Gordon 1984, S. 383. Er verweist auf die oft überdimensional großen und kompositorisch betonten Geschlechtsmerkmale der dargestellten Personen sowie Atelierdekoration und schlussfolgert, dass Kirchner „jenen weißen Mythen einer instinkthaften Vitalität der Schwarzen“ erlag.

Doch Kirchner ging es nicht um Kontrolle⁸⁵⁶, sondern er nutzte die Symbolkraft der Frauen, um Wissen über sich selbst, sein eigenes Künstlersubjekt zu erzeugen. Kirchner ging den Schritt der Hybridisierung nicht zu Ende, setzte sie nicht als Widerständigkeit bezüglich Schwarzer Frauen ein, sondern er machte die Frau an sich zum stereotypen Gegenpol der Gesellschaft. Kirchner verschob Bedeutung und wertete um und machte sich Frauen dienlich. Er nutzte Heterotopie und Hybridisierung und instrumentalisierte die Hieroglyphe *Frau*, um sich letztlich selbst als widerständig, als der Andere gegenüber Gesellschaft und künstlerischer Norm darzustellen. Mit David Bates' hybridem Konzept der kolonialen Fantasie, lässt sich dies als Wunsch verstehen, mit dem Verbotenen in Kontakt zu treten.⁸⁵⁷ Kirchners Inszenierung erinnert an Bates' Analyse des orientalistischen Despoten, in der Bates den Wunsch des Europäers erkennt, an der „vermeintlich promiskuitiven Sexualität“, den Erfahrungen des Despoten im Harem, teilzuhaben.⁸⁵⁸ Kirchner inszeniert sich quasi in einer Maskerade des „Schwarzseins“⁸⁵⁹ und somit als hyperpotenten Mann und avantgardistischen Künstler. Um Anschluss an die französische Avantgarde zu demonstrieren und seine Vorreiterrolle herauszustellen, datierte er wohl auch einige in dieser Phase entstandenen Arbeiten bis zu sieben Jahre vor.⁸⁶⁰ Kirchner manifestierte in den Worten von Henry Gates „die europäische Modernität als Spiegelung der Maske des Schwarzseins“⁸⁶¹.

4.3 Ernst Vollbehr: Schwarze Frauen als Modelle in den Kolonien

Wenig am Anschluss an die Avantgarde interessiert und auf der Suche nach künstlerischen Inventionen war Ernst Vollbehr. Seine visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen haben dennoch Einzug in diese Analyse gehalten, da sie exemplarisch für die Gruppe der sogenannten Kolonialkünstler stehen und als Teil jener naturalistischen Kunstströmung zu betrachten sind, die im Dritten Reich zur Nationalkunst avancierte. Die wachsende Präsenz Schwarzer Menschen in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand eng mit den kolonialistischen Bestrebungen im Zusammenhang; und die Kolonialkünstler prägten zu einem großen Teil die visuellen Repräsentationen, die der deutschen Gesellschaft die Begegnung mit der nicht-westlichen Welt ermöglichten.⁸⁶² Ernst Vollbehrs Position markiert, wie im Folgenden zu sehen sein wird, eine Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft und Populärkultur.

Vollbehrs Schaffen als Kolonialkünstler ist in der Tradition von Künstlerreisen zu lesen, die sich bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen lassen.⁸⁶³ Die Reiseziele veränderten sich im Laufe der Zeit und auch der afrikanische Kontinent fand seine AnhängerInnen. Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dieser im Wesentlichen unter zwei differenten künstlerischen Blickrichtungen wahrgenommen: Die nördlichen Reisezeile wie Tunesien, Ägypten und Algerien spiegelten sich unter orientalistischen Einflüssen z. B. in Arbeiten von Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Paul Klee, August Macke und Louis Moillet, bei Eugen Kahler, Emil Orlik und Max Slevogt sowie René Beehr.⁸⁶⁴ Der Rest des Kontinents wurde zumeist als unter dem Blickwinkel einer *primitiven Wildnis* bereist, erforscht und in Bildern festgehalten. Bettina von Briskorn und Helke Kammerer-Grothaus verweisen beispielhaft auf John Thomas Baines, der Livingstones Sambesi Expedition begleitete, Alice Balfour, Tochter eines Missionars,

⁸⁵⁶ Christian Kravagna weist auf die Kontrollfunktion der Anhäufung und Aneignung ethnografischer Objekte hin. Vgl. Kravagna 2008, o. S.

⁸⁵⁷ Vgl. Bates, David: Fotografie und der koloniale Blick. In: Wolf, Herta (Hg.): Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M. 2003, S. 115-134, im Besonderen S. 128 ff.

⁸⁵⁸ Bates 2003, S. 128.

⁸⁵⁹ Gates 1995, S. 27.

⁸⁶⁰ Vgl. Gordon 1984, S. 384 f.; Strozda 2006, S. 31

⁸⁶¹ Gates 1995 S. 27-29, S. 27. Vgl. auch: Lintig 2006. Strozda 2006, S. 437 f., weist darauf hin, dass Kirchner sich nicht nur in Dresden sondern bis in die sogenannten *Schweizer Jahre* sowohl inhaltlich als auch sammlerisch mit außereuropäischen Kulturen beschäftigte. Diese prägten nicht nur seine Lebensphilosophie, sondern regten ihn auch an, „seine eigene *exotische* Welt zusammenzusetzen. Diese bestand nicht primär aus kopierten Fragmenten, entsprang dem intensiven Studium und der künstlerischen Verinnerlichung fremder Formensprachen.

⁸⁶² Vgl. Osayimwese, Itohan: Colonialism at the Center: German Colonial Architecture and the Design Reform Movement, 1828-1914. Ph.D.-Thesis. University of Michigan 2008. S. 220-236.

⁸⁶³ Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel „3.1. Exotismus“.

⁸⁶⁴ Vgl. Otterbeck 2007.

die nach Südafrika reiste, sowie Pierre Romain-Desfossés, der um 1944 in Elisabethville, dem heutigen Lubumbashi, eine Malschule begründete. Ergänzend sei hier auch erwähnt, dass für viele britische und französische Kolonialoffiziere Malen eine Freizeitbeschäftigung war.⁸⁶⁵

Im 19. Jahrhundert gab es zwar ganz unterschiedliche Gründe für Menschen nach Afrika zu reisen, doch meist war das Image des „Entdeckers und Abenteurers“ ausschlaggebend. Cornelia Essner weist zudem auf den engen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der deutschen Geografie und der Publizität der Afrikareisenden hin, die für den Kontinent warben. Im 19. Jahrhundert kamen Afrikareisende vorwiegend aus dem naturwissenschaftlichen Bereich; oftmals waren es gerade promovierte Naturforscher und Ärzte, die sich wohl erhöhte Karrierechancen nach ihrer Rückkehr erhofften. Essner stellt die Lotsenfunktion für die Kolonialpolitik heraus:

„Ganz gleich, ob von ihnen selbst aktiv unterstützt [förderten die Publikationen der Reisenden] ein politisches Meinungsklima [...], in dem der deutsche *Kolonialenthusiasmus* der achtziger Jahre erst gedeihen konnte.“⁸⁶⁶

In den Kolonialgebieten diente die kreative Auseinandersetzung oft als Freizeitausgleich. Gleichwohl gab es auch sogenannten Kolonialmaler, wie z. B. Werner Peiner, Walter von Ruckteschell und Wilhelm Kuhnert, die unter den Afrikareisenden eine besondere Stellung einnahmen⁸⁶⁷:

„Es ist festzuhalten, dass sich aus der Schablone der Salonmalerei und des Orientalismus nach der Jahrhundertwende die ethnologisch orientierte Kolonialmalerei als ein Genre entwickelte, das sich auf eine vordergründige Wissenschaftlichkeit bezog.“⁸⁶⁸

Diese Maler nahmen nicht aktiv an den Entwicklungen der Avantgarde teil, sondern blieben stilistisch von den fremden künstlerischen Erzeugnissen „gänzlich unberührt“⁸⁶⁹. Ihre Kunst war stattdessen oft eng mit Wissenschaft, Populärkultur und politischen, imperialistischen Machtinteressen verknüpft.

Ernst Vollbehr hat viele Teile der Welt besucht, doch bekannt geworden ist er vor allem mit den Arbeiten, die er in den deutschen Kolonien in Afrika malte. Als Auslöser beschreibt er ein Gespräch mit deutschen Soldaten, die in den Kolonien gegen die Herero und die „Hottentotten“ gekämpft hatten. Deutlich wird eine verklärende, romantisierende Faszination, die Entbehrung und Kampf ebenso umfasst wie den Verweis auf erotische Freiheit quasi als Lohn der Mühen.

„Sie waren ungehalten darüber, daß ich, ein Deutscher, so viel zum Bekanntwerden Brasiliens tat, und schilderten mir in glühenden Farben unsrer Kolonien. Sie erzählten von den erbarmungslosen Wüsten, aber auch von den märchenhaften Sonnenuntergängen, die die Tafelberge erglühen machen, von den Strapazen und Entbehrungen, die sie im Kriege gehabt, und wie bitterlich wenig Interesse das deutsche Volk an den mühseligen Kämpfen gezeigt hatte – aber auch von der Freiheit und Manneslust, die es dort drüben zu kosten gab, floß ihr Mund über. [...] So entstand auf Madeira mein Plan, alle unsre Schutzgebiete zu bereisen und meine Bilder von ihren ungekannten oder verkannten Schönheiten berichten zu lassen.“⁸⁷⁰

Im Gegensatz zu anderen Kolonialkünstlern, die unter dem Protektorat der „Deutschen Kolonialgesellschaft“ Expeditionen unternahmen, finanzierte sich Vollbehr zumeist selbst bzw. suchte Investoren.⁸⁷¹ Die Kieler Familie Thomsen unterstützte ihn bereits während seines Studiums und lud ihn 1903/04 zu

⁸⁶⁵ Vgl. Vgl. Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, S. 92.

⁸⁶⁶ Essner, Cornelia: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert. Zur Sozialgeschichte des Reisens. Stuttgart 1985, S. 121.

⁸⁶⁷ Vgl. dazu grundlegend: Joppien, Rüdiger: Zwischen Wissenschaft und Paradies – Deutsche Künstler in der Südsee. In: Plagemann, Volker (Hg.): Übersee – Seefahrt und Seemacht im Deutschen Kaiserreich. München 1988, S. 360-366. Zeller, Joachim: Berliner Maler und Bildhauer im Dienste der deutschen Kolonialidee. In: Van der Heyden/Zeller 2002, S. 159-167. Wilke, Sabine: Romantic Images of Africa: Paradigms of German Colonial Paintings. In: German Studies Review. Nr. 29, Teil 2, 2006, S. 285-298.

⁸⁶⁸ Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, S. 93.

⁸⁶⁹ Zeller 2002, S. 162. Vermutlich wurden sie daher nicht in Debatten um Primitivismus einbezogen, obwohl in „primitiv“, wie es z. B. Bärbel Küster darlegt, sich relevante Aspekte finden. Vgl.: Küster 2003b, besonders S. 16-43. Grundsätzlich steht eine Studie über deutsche Kolonialmalerei noch aus.

⁸⁷⁰ Vollbehr 1913, S. 884,

⁸⁷¹ Vgl. hier und im Folgenden: Osayimwese 2008, S. 229 f.

seiner ersten großen Reise ein, die durch Albanien, Griechenland, die Türkei und Nordafrika führte. Auf seiner zweiten großen Reise, die 1909/10 durch Deutsch-Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika führte, begleitete ihn der Jurist Hermann Thomsen nach eigenen Angaben auf Anfrage Vollbehrs.⁸⁷² Offizielle Unterstützung erhielt Vollbehr nach seiner Rückkehr 1912/13, als die „Deutsche Kolonialgesellschaft“ ihm die Ausstellung seiner Arbeiten in Berlin ermöglichte. Vollbehr revanchierte sich und bewertete diesen Sachverhalt in seinen Lebenserinnerungen als erfolgreichen Durchbruch.⁸⁷³ Die Begeisterung, die die Bilder beim deutschen Publikum auslösten, teilte auch Herzog Adolf Friedrich zu Mecklenburg, der damalige Gouverneur von Togo, der Vollbehr schließlich 1913 zu einer künstlerischen Studienreise nach Togo einlud. Offensichtlich bewegte sich Vollbehr in einer Gesellschaft von überzeugten Kolonialisten und Nationalisten, in deren Bekanntschaft er sicher gemeinsame Interessen und Überzeugungen wiederfand und pflegte. Augenscheinlich war er als Kolonialmaler jedoch nicht so eingebunden in das koloniale Establishment in Berlin wie z. B. Rudolf Hellgrewe, der allerdings diese *Nische* besetzt hielt.⁸⁷⁴

Nach eigener Aussage malte Vollbehr vor Ort, was ihn interessierte und faszinierte. Einen Schwerpunkt bildeten dabei Landschaftsdarstellungen sowie Ansichten der Wohn- und Lebensweise anderer Kulturen. Dies Sujet erwies sich als typisch für die deutsche Kolonialmalerei. Daneben fertigte Vollbehr zahlreiche Bildnisse von jenen Menschen an, denen er auf seinen Reisen begegnete. Es handelt sich dabei gleichermaßen um Männer- als auch Frauenbildnisse. Vermutlich sind die meisten Arbeiten direkt im Studium lebender Individuen entstanden. Doch wie auch andere reisende Kunstschaaffende im 19. und 20. Jahrhundert zeigte Vollbehr weniger individuelle Ansichten als typische Bildnisse.⁸⁷⁵ Dieser Umstand erweist sich als charakteristisch für koloniale Bildkonstruktionen. Neben der Malerei veröffentlichte Vollbehr auch verschiedene Berichte und Artikel, führte Tagebuchaufzeichnungen und fertigte Sammelbilder.

Koloniale Bildkonstruktionen

Exemplarisch wurden für die folgenden Erörterungen Bildnisse Schwarzer Frauen ausgewählt, die Vollbehr während seiner Reisen durch die deutschen Kolonien in Afrika anfertigte und die vor allem zu einem späteren Zeitpunkt als Farblithografien für Palmin-Sammelbildserien bearbeitet und reproduziert wurden. Es handelt sich um die Gouachen „Häuptlingsmutter Nah aus Bamun“, „Bondeifrau“, „Wambugufrau“, „Mädchen aus Südkamerun“, zwei Arbeiten jeweils benannt mit „Hottentottenfrau“, „Mädchen aus Anecho“ sowie „Bergdamara-Mädchen“. Bei allem Anschein von Individualität sind die Gouachen als ethnographischen Typenporträts zu verstehen, deren Repräsentationsstrategien und Funktionsweisen durch den Mediensprung und die darin erfolgte Bearbeitung noch deutlicher hervortreten. Ergänzt werden diese Arbeiten durch Berichte, Artikel und Tagebuchaufzeichnungen Vollbehrs, die auf die Kontexte verweisen. Gefragt wird nach der Spezifität der Porträtanalogien, den Typisierungsstrategien sowie den ideologischen Aufladungen.

Mit der Gouache „Häuptlingsmutter Nah aus Bamun“ nimmt Vollbehr Bezug auf eine bis heute bekannte Persönlichkeit. (Abb. 25) Die Arbeit wirkt wie ein Individualporträt: Vollbehr fokussiert Kopf und Gesicht, ganz als wolle er eine individuelle Persönlichkeit in den Vordergrund rücken, zeigt eine Frau *en face*, formatfüllend und als Schulterstück. Das Gesicht ist plastisch mit Licht und Schatten belebt und der recht neutrale, ernste, jedoch freundliche und weiche Gesichtsausdruck, bei dem die Augen direkt auf die Betrachtenden blicken, vermittelt eine starke Präsenz. Die Frau ist in einen weißen Umhang gehüllt, trägt einen roten Turban und um den Hals eine gedrehte, kordelartige braune Kette. Im Gegensatz zur intensiveren Ausarbeitung des Gesichts sind Kleidung und Hintergrund in abstrahierender, skizzenhafterer Pinselführung gemalt. Die Figur wird von einem strohfarbenen Grund hinterfangen, der Strukturen zeigt, die an die Wände von Bambushütten erinnern. Die weitgehend naturalistische Auffassung in Perspektive,

⁸⁷² Vgl. Hoppe 2001, S. 13-15. Thomsen versteht sein Buch „Deutsches Land in Afrika“ als Begleittext zu Vollbehrs Bildern. Vgl. Thomsen, Hermann: Deutsches Land in Afrika. München 1911, Vorwort, o. S.

⁸⁷³ Vgl. Osayimwese 2008, S. 330.

⁸⁷⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁷⁵ Vgl. Otterbeck 2007, S. 298, der sich auf Emil Orlik, Karl Hofer, Otilie Reylaender, Emil Nolde, Max Pechstein bezieht.

Körperlichkeit sowie größtenteils auch in Gegenstandsfarbe und anatomischer Genauigkeit deuten auf ein an der Realität orientiertes Studium hin.⁸⁷⁶ Der oft deutliche Pinselduktus führt den Schaffensvorgang vor Augen und vernachlässigt die Stofflichkeitsillusion; einige Details betont Vollbehr zeichnerisch und arbeitet sie diffizil aus, andere lässt er quasi im ästhetischen Mittel eines *infinto*. Farbgebung und Farbauftrag erzeugen so eine spezifische Stimmung, die in manchen Arbeiten fast impressionistisch anmutet.⁸⁷⁷ Die malerische Stilistik verleiht der Arbeit einen geradezu künstlerischen Charakter und verstärkt den Eindruck, dass es sich um ein Porträt einer individuellen Person handelt. Doch bei intensiverer Betrachtung schiebt sich die Vorstellung eines Typus in den Vordergrund. Dies wird vor allem in der Betitelung deutlich, die dem Blick auf das Bild eine Richtung vorgibt. „Nah“, in eurozentrischer Unkenntnis zunächst für einen Individualnamen gehalten, bedeutet eigentlich *Mutter*. In deutscher Aussprache besteht zwischen dieser Bezeichnung und dem eigentlichen Namen Njadipuke⁸⁷⁸ des Modells eine Lautähnlichkeit. Diese Frau war zum damaligen Zeitpunkt die Mutter des Oberhauptes der Bamum namens Njoya, der als extrem fortschrittlich galt, da er z. B. eine eigene Schrift entwickelte und mit verschiedensten europäischen Abgesandten diplomatische Beziehungen unterhielt.⁸⁷⁹ Njadipuke war aufgrund ihrer politischen Stellung sehr bekannt und es erstaunt, dass Vollbehr, der einige Zeit bei den Bamum verbrachte, ihren Eigennamen zugunsten dieser familiären Beschreibungen ersetzte. Im Bildtitel ergänzt Vollbehr „Nah“ mit „Häuptlingsmutter“. Susan Arndt weist darauf hin, dass die Europäer für politische Machthaber kolonisierter Gesellschaften keine Begriffe verwendeten, die im europäischen Kontext gebräuchlich waren, um von vornherein deren Minderwertigkeit zu betonen. Das im 17. Jahrhundert konstruierte Wort „Häuptling“ erhält durch das Suffix *-ling* eine diminutive und in anderen Kontexten auch abwertende Konnotation (Lehrling, Feigling, Eindringling, *Mischling*).⁸⁸⁰ Die Charakterisierung des Anführers der Bamum Njoya als „Häuptling“ wertet so den sonst sehr angesehenen Mann und sukzessive auch seine Mutter ab, kennzeichnet die Frau einer damals als primitiv gewerteten Kultur zugehörig. Mittels des Titels „Häuptlingsmutter Nah“ rückt der Maler in der Doppelung den familiären sowie den gesellschaftlichen Status der Frau in den Vordergrund, und verweist dabei auf den Typus „Häuptlingsmutter“ anstelle der individuellen Persönlichkeit von Njadipuke.

Mittels der Bildtitel verortete Vollbehr auch die anderen Arbeiten jenseits individueller Repräsentationen: Er nutzte Verweise auf Kultur und Geografie bzw. Land und kombinierte sie mit auf Weiblichkeit hindeutende Bezeichnungen, wie z. B. „Bondeifrau“⁸⁸¹, „Wambugufrau“, „Mädchen aus Südkamerun“, „Hottentottenfrau“, „Mädchen aus Anecho“. (Abb. 26-30) Auf *race* verweisen diese kulturellen und geografischen Bezeichnungen, sind Teil des kolonialen Ordnungssystems, in dem sich Vollbehr bewegte. Interessant ist, dass er in den Bildtiteln jedoch nicht die Bezeichnung „Negerin“ verwendet, die dafür umso häufiger in seinen Berichten erscheint. Die Titel schrieb Vollbehr teilweise direkt mit Bleistift auf das Papier, auf dem er die Gouachen anfertigte. Das wirkt wie eine Erinnerungsstütze, markiert aber gleichzeitig direkt die Repräsentierten im wahrsten Sinne des Wortes als ethnografische Stereotype und zwar direkt auf dem Blatt. Die aus kultureller bzw. regionaler Verortung und geschlechtlicher Markierung zusammengesetzten Bildbeschriftungen signalisieren einen deutlichen Objektstatus der Frauen, fordern, bis auf wenige Ausnahmen, einen Blick auf einen Kollektivkörper heraus und laden ein, die Bildnisse in ein koloniales Ordnungssystem zu sortieren. Doch Vollbehr bleibt in der Titelwahl nicht

⁸⁷⁶ Vgl. zur Definition von Naturalismus und Idealismus ausführlich: Kapitel 2.3.2.

⁸⁷⁷ Osayimwese 2008, S. 232, sieht in Vollbehrs Technik den Einfluss des Impressionismus, den er während seiner Ausbildung in Paris bei René Ménard kennengelernt haben könnte.

⁸⁷⁸ Die Schreibweise differiert in der Literatur; am häufigsten finden sich die Folgenden: *Njapdunke*, *Nzabndunke*, *Nzapdunke*, *Njabndunke*, *No Njapdunke*. Siehe weiterführend zu ihrer Person u. a.: Pindzié, Robert Adamou: Mengwelune, Lydia, 1886 to 1966. Kamerun 2008. Online verfügbar unter: <http://www.dacb.org/stories/cameroon/mengwelune-lydie.html>, Stand: 16.11.2010.

⁸⁷⁹ Siehe weiterführend Eloundou, Eugène Désirée/Ngapna, Arouna: Un souverain bamoun en exil: Le roi Njoya Ibrahima à Yaoundé, 1931-1933. Paris 2011.

⁸⁸⁰ Vgl. Arndt, Susan: *Häuptling*. In: Dies./Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 687 f.

⁸⁸¹ Vollbehr nutzt verschiedene Schreibweisen, sowohl „Bondeifrau“ als auch „Bondei-Frau“.

stringent; im Laufe der Zeit, mit der wiederkehrenden Reproduktion der Bilder verändert er einige Bildtitel. So wird z. B. die Gouache „Eine junge Bondeifrau aus DOA“ als „Eine junge Bondei-Frau (Suaheli)“ sowohl im Sammelbildalbum „Deutschlands Kolonien“ von 1936⁸⁸² ebenso wie im Ausstellungskatalog „Ernst Vollbehr – Eingeborenen-Porträts aus den tropischen Teilen Afrikas“⁸⁸³ von 1956 betitelt, jedoch das daraus entstandene Sammelbild wird mit „Suahelimädchen“ unterschrieben.⁸⁸⁴ Ähnlich variiert Vollbehr auch die Gouache „Mädchen aus Anecho“, die im Sammelbild zum „Ewemädchen aus Lomé“ wird. Die Unterschiede der Beschriftungen sind zwar nicht groß, aber es scheint, dass Vollbehr, je nachdem, in welchen Kontext er ein Bild setzen will, die Titel beschreibend anpasst.

Solch ein deskriptiver Charakter, wie er aus den Bildtiteln spricht, ist charakteristisch für Ethnologische Typenporträts – ein Terminus, den Viktoria Schmidt-Linsenhoff an Albert Eckhouts „Kopenhagener Zyklus“ entwickelte.⁸⁸⁵ Die Bildgattung des ethnologischen Typenporträts entstand im Kontext der europäischen Expansion seit dem 17. Jahrhundert; es wurden „vor Ort angefertigte Darstellungen von den *Anderen* [...] als eine Form des *Herrschaftswissens* nach Europa transportiert [...]“.⁸⁸⁶ Damit übernahmen sie die Funktion, etablierte Vorstellungen zu bekräftigen, bestimmte Bilder bei den EuropäerInnen und ein spezifisches Wissen über die Anderen und bestimmte Positionierungen zu erzeugen. Gleichzeitig trug der Sehkonsum der Bilder zur Aneignung fremder Kulturen bei. Ethnologische Typenporträts wirken in der Regel auf den ersten Blick wie Porträts individueller Personen, doch statt eine spezifische Persönlichkeit zu verkörpern, stehen sie stellvertretend für bestimmte Bevölkerungsgruppen, Gesellschaften sowie für soziale Gruppen, also für Kollektivkörper.⁸⁸⁷ Es handelt sich grundsätzlich um Idealtypen, die sowohl normiert und einem einheitlichen Schema angepasst sind als auch gleichzeitig eine von der Norm abweichende Position einnehmen.⁸⁸⁸ Darüber hinaus verweisen diese Idealtypen auf bestimmte Ordnungen bzw. Ordnungssysteme. Es gibt sowohl imaginäre Typenbildnisse, die gänzlich unpersönlich und daher nicht als Porträts zu bezeichnen sind, als auch solche, die wie Individuen wirken, aber dennoch erfunden sind. Beispielhaft stehen dafür die hier erwähnten Werke von Albert Eckhout. Die Extremform dieser Ambivalenz zeigt sich in ethnologischen und anthropologischen Fotografien, die unmittelbar Menschen abbilden, jedoch durch Inszenierung, Beschriftung und Kontextualisierung das vermeintlich Typische betonen und das Individuelle zurücknehmen. Die vermeintliche oder auch tatsächliche Individualität in solchen Bildnissen ist Zeichen eines *pars pro toto*; die ansichtige Individualität wirkt als Bestätigung des Typus, zumal unterstellt ist, dass sich in einer Person neben dem Spezifischen auch immer etwas Typisches zeigt. Joachim Zeller weist darauf hin, dass die Wahrnehmung des vermeintlich Typischen oft bedeutet, Personen als „rassifizierte Wesen zu erfassen“.⁸⁸⁹ Die Bildnisse erscheinen denkbar und realistisch, ein Umstand, der ihnen Authentizität und Evidenzcharakter und somit eine große Wirkungsmacht verleiht. Vollbehr war mit dieser Auffassung nicht alleine, da sich die meisten reisenden KünstlerInnen des 19. und 20. Jahrhundert auf typisierte Bildnisse konzentrierten.⁸⁹⁰

Die Typisierung der Bildnisse Vollbehrs wird nicht nur über die Titel vollzogen, vielmehr haben Ausschnitt, Pose und Darstellung des Körpers eine doppelte Verweisfunktion. Eine wichtige Rolle für die Markierung der Bildfiguren als Schwarze Frauen spielten Schmuck, Kleidung und Haare. Hinzu kam die

⁸⁸² Bauszus, Otto/Böhmer, Rudolf (Hg.): Deutschlands Kolonien. Deutsch-Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika. Sammelalbum. Bd. I. Berlin 1936, o. S.

⁸⁸³ Universitätsmuseum Marburg 1956, o. S.

⁸⁸⁴ Vgl. Vollbehr, Ernst: Wie ich Kolonialmaler wurde. In: Westermanns Monatshefte. Jg. 57, Heft 12, 1913, S. 877-890, S.

⁸⁸⁰ Universitätsmuseum Marburg 1956, o. S.; O. A. (Hg.): Ernst Vollbehr – Impressionen aus Togo. Ausst.-Kat. Goethe Institut Lomé, Institut für Länderkunde Leipzig. Leipzig 1997.

⁸⁸⁵ Es handelt sich um acht Porträts, die jeweils einen Mann und eine Frau aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen zeigen. Vgl. Daum 2009.

⁸⁸⁶ Daum 2009, S. 108.

⁸⁸⁷ Vgl. O. A.: Typenporträts (Definition). In: Wire. Ohne weitere Angaben. Online Verfügbar unter:

http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_rom.pl?Lang=de&Db=Primitivismus, Stand: 31.01.2012.

⁸⁸⁸ Vgl. Daum 2009, S. 108 f.

⁸⁸⁹ Zeller 2008, S. 16 f.

⁸⁹⁰ Vgl. Otterbeck 2007, S. 298.

Bildanlage als Frontalansicht bzw. Profilbild. Frontal- und Profilaufnahmen als ordnendes Erfassungssystem wurden infolge der Arbeit Bertillons Standard bei der Erfassung, Kategorisierung und Ordnung von Menschen in Typen.⁸⁹¹ Im 18./19. Jahrhundert fokussierten die Wissenschaften Physiognomik und Phrenologie Haupt und Antlitz; sie suchten jedoch nicht nach Kennzeichen von Individualität, sondern vielmehr nach Hinweisen auf Charakter, *class*, *race* etc. Ihre Auslegungen von Proportion, Ausdruck und Mimik fanden weitreichenden Anklang und Einfluss in Kunst und Kultur.⁸⁹²

Der Entstehungshintergrund sowie Vollbehrs Einstellungen verleihen den Bildnissen ebenfalls etwas Typisierendes: Seine Beweggründe für das Reisen sowie seine Tagebuchaufzeichnungen, Berichte etc. zeugen von stereotypen Charakterisierungen der Repräsentierten. Das Verhältnis zwischen Maler und Modellen war grundlegend durch die Sehnsucht nach der Fremde geprägt, wohl eine seit seiner Kindheit vorhandene Triebfeder: In seinem 1913 erschienenen Text „Wie ich Kolonialmaler wurde“ schreibt Vollbehr:

„Sehnsucht [...] trieb mich oft aus dem Atelier in ferne Länder; namentlich das märchenhaft Schöne, schon halb vom Hauch des Orients umwitterte Dalmatien hatte es mir angetan.“⁸⁹³

Mit diesem klassischen Reisemotiv eines sehnsuchtsgetriebenen Eskapismus reiht Vollbehr sich in die Reihe jener KünstlerInnen, die in der Ferne das Paradies, Orte der Zuflucht und Fantasie, den Orient oder auch das Ursprüngliche suchten. Reisewünsche waren zudem beeinflusst von kommerziellen Gründen, Ehrgeiz und Neugier, Ausbildung und religiösen Motiven sowie dem Streben nach technischer und stilistischer Weiterentwicklung, dem Austausch mit anderen Künstlern und neuen künstlerischen Impulsen angesichts der anderen Umgebung.⁸⁹⁴ Die Möglichkeit, die Welt zu sehen und zu Ruhm zu gelangen, bot sich Kunstschaaffenden unter anderem, indem sie – nicht selten als Gäste – andere Reisende, Forschende oder kultur- und kunstinteressierte Mäzene auf Touren begleiteten. Bereits Alexander von Humboldt hatte in seinem wissenschaftlichen Konzept von der Malerei Naturtreue bei der Darstellung der Fremde, des Naturstudiums vor Ort und vor allem bei der Beobachtung des Lichts „unter den Wendekreisen“⁸⁹⁵ gefordert. Diesen Dokumentationsauftrag verfolgten Maler über viele Generationen hinweg.⁸⁹⁶ Zwar löste die Entwicklung der Fotografie nach und nach die Anfertigung dokumentarischer Reiseskizzen ab: 1839 wurde erstmals die Daguerreotypie von Horace Vernet und seinem Neffen Frédéric Goupil-Fequet auf einer Reise in Kairo eingesetzt. Aber erst durch eine Verkürzung und Vereinfachung der Arbeitsprozesse verbreitete sich ihre Verwendung. Trotz dieser Innovation „gab es vieles, was im frühen 20. Jahrhundert noch nicht fotografiert werden konnte: alles, was bewegt war, nicht ausreichend beleuchtet, zu groß oder zu klein“⁸⁹⁷, sowie Farben. Itohan Osayimwese weist darauf hin, dass viele Kunstschaaffende eine Bandbreite an Fähigkeiten besaßen (wie Freihand- und technisches Zeichnen, Malerei und Fotografie), die jeweils für bestimmte Etappen von Expeditionen nützlich waren.⁸⁹⁸ Daher reisten auch im frühen 20. Jahrhundert immer wieder ZeichnerInnen und MalerInnen als Teil wissenschaftlicher Expeditionen in die Fremde.⁸⁹⁹ Beispielhaft für eine solche Zusammenarbeit sind hier Hans Martin Lemme, Marie Pauline Thorbecke, Hans Vogel und Elisabeth Krämer-Bannow genannt: Hans Martin Lemme begleitete Leo Frobenius auf der ethnografischen Expedition 1904/05 ins Innere des afrikanischen Kontinents; die Malerin und Fotografin Marie Pauline Thorbecke nahm gemeinsam mit ihrem Mann an Expeditionen in die Südsee und nach Kamerun

⁸⁹¹ Vgl. dazu Kapitel 3.2 „Anthropologie und Ethnologie“ in dieser Arbeit.

⁸⁹² Vgl. Sekula 2003, S. 279, 281.

⁸⁹³ Vollbehr 1913, S. 878.

⁸⁹⁴ Vgl. Arnhold 2008b, S. 12.

⁸⁹⁵ Löschner, Renate: Humboldts Naturbild und seine Vorstellung von künstlerisch-physiognomischen Landschaftsbildern. In: Kohl, Karl-Heinz (Hg.): Mythen der Neuen Welt. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Berlin 1982, S. 245-253, S. 250.

⁸⁹⁶ So hielt beispielsweise Charles Gleyre auf einer ausgedehnten Reise in den Nahen Osten und Nordafrika zwischen 1834 und 1837, auf der er den Amerikaner John Lowell jr. Begleitet, in tagebuchartigen Skizzen seine Eindrücke von archäologischen Stätten, Menschen und Physiognomien fest. Vgl. Bugner/Honour 1989b, S. 96 f., 261 FN 162. Hauptmann, William: Gleyre, (Marc-)Charles(-Gabriel). In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. 43 Bände. Bd. 12, London/New York 1996, S. 808-810.

⁸⁹⁷ Otterbeck 2007, S. 46.

⁸⁹⁸ Osayimwese 2008, S. 221.

⁸⁹⁹ Vgl. Ebd.

teil; Elisabeth Krämer-Bannow und Hans Vogel begleiteten zu verschiedenen Phasen die aufwendigen Südsee-Expeditionen zwischen 1908 und 1910. Vogel beklagte, dass nur wenig Zeit für künstlerische Produktionen bliebe, da er auch für die Fotografien zuständig sei, die aber auch als Vorlagen für spätere Illustrationen dienten.⁹⁰⁰

Bei Vollbehr verbinden sich die Aspekte der romantischen Sehnsucht mit solchen des dokumentarischen Anspruchs sowie mit einem kolonialen Sendungsbewusstsein – zumal das Ziel seiner Sehnsucht eine Kolonie war, und diese im Sinne Foucaults als Heterotopie zu verstehen ist. Vermutlich sah er sich in der Tradition der Künstler, die im 19. Jahrhundert häufig als Entdecker und Landesforscher betrachtet wurden⁹⁰¹, zumal er sich mittels seiner Texte als dokumentarischer Maler inszenierte und damit einen hohen Authentizitätsanspruch erhob. Konsequenterweise bezeichnete er seine Bildnisse auch als Porträts – ein irreführender Begriff, wie oben deutlich wurde.

Den Eindruck von Authentizität erzielte Vollbehr durch den unmittelbaren Kulturkontakt, den er in seinen Texten schilderte. Demnach arbeitete er meist im Freien in einer improvisierten Atmosphäre:

„Fieberhaft habe ich hier gemalt; die große Natur half mir und führte mir die Hand. Es war nötig, denn schnell muß hier die Hand über die Leinwand sausen. Gar kurzlebig sind die tropischen Stimmungen; die Sonne, die noch eben alles in gleißendes Gold badete, ist in wenigen Augenblicken verschwunden, und bald darauf ist die Landschaft in dunkelviolette Nacht getaucht...“⁹⁰²

Detlef Lorenz verweist darauf, dass Ölfarben in den Tropen nicht angewendet werden konnten, da der Geruch unzählige Insekten anlockte, die sich auf der frischen Farbe festsetzten. Wasserfarben konnte Vollbehr ebenfalls nicht verwenden, da sie damals mit Zucker gebunden wurden und von Ameisen angefrassen worden wären, und so erschienen ihm Temperafarben als Ausweg. In den heißen und trockenen Regionen Afrikas trocknete allerdings der Pinsel zwischen Palette und Malfläche häufig, so dass ein Helfer mit Wasserzerstäuber neben der Staffelei dies zu verhindern suchte. Daher musste Vollbehr aufgrund klimatischer Bedingungen und Materialeigenschaften recht zügig arbeiten und er scheint einen unmittelbaren Eindruck auf der Leinwand zu hinterlassen.⁹⁰³

„So entsteht am Nachmittag ein Porträt nach dem andern. Nicht nur der Hitze wegen, die den Pinselstrich rasch verdunsten läßt, muß sich alles sehr schnell abspielen, sondern auch weil die Eingeborenen vor dem Gemaltwerden große Angst haben und sich sehr unruhig gebärden. [...]“⁹⁰⁴

„Die Luft war der Harmattan- und Trockenzeit wegen so trocken, daß meine Farben mir unter dem Pinsel sofort eintrockneten und es mir zuerst unmöglich war, die feinen bläulichen und violetten, dunkel- und hellbraunen Tönungen der gepflegten, geölten Haut durch weiches Ineinander malen wiederzugeben. Der blaue Himmel reflektierte von oben und die rote Lateriterde von unten. Ich war über diese Erkenntnis zuerst recht niedergeschlagen, half mir dann aber durch einen Burschen, der mit einem Zerstäuber durch starkes Pusten die Umgebung meines Bildes mit Wasserstaub anfeuchten mußte.“⁹⁰⁵

Doch den angestrebten dokumentarischen Charakter erreicht Vollbehr nicht, da seine Texte starke Wertungen enthalten; so bezeichnete er die EinwohnerInnen in der Regel als „Eingeborene“ und „Ne-

⁹⁰⁰ Vgl. Otterbeck 2007, S. 46 f. Pytlik 1997. Vgl. weiterführend auch: Fabian, Johannes: Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas. München 2001, S. 343-358.

⁹⁰¹ Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, S. 92, so über John Thomas Baines, einen Engländer, der u. a. Livingstones Sambesi-Expedition begleitete: „Das Gewehr in der Hand, den Pinsel in der anderen, Krieger, Jäger und Künstler umgeben von zahlreichen Gefahren und Schwierigkeiten, drang er in das Herz eines unbekannten Kontinents vor...“ McEwen, Frank: Thomas Baines – der Künstler. In: Kammerer-Grothaus, Helke (Hg.): 10 Jahre Zimbabwe: Kunst und Geschichte. Ausst.-Kat. Überseemuseum Bremen, Haus der Kulturen der Welt Berlin. Bremen 1990, S. 130-132.

⁹⁰² Vollbehr 1913, S. 888.

⁹⁰³ Vgl. Lorenz, Detlef: Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder. Berlin 2000, S. 192.

⁹⁰⁴ Vollbehr, Ernst: Aus den Tagebüchern von Ernst Vollbehr – Tagesablauf eines Tropenmalers. In: Universitätsmuseum Marburg (Hg.): Ernst Vollbehr – Eingeborenen-Porträts aus den tropischen Teilen Afrikas. Auflistung Gemälde und Erinnerungen an das Hinterland Kameruns vor 50 Jahren und Tagebuchaufzeichnungen aus dem Hinterland von Kamerun. Ausst.-Kat. Universitätsmuseum Marburg. Marburg 1956, o. S.

⁹⁰⁵ Vollbehr schreibt dies in seinem Tagebuch, Teil II, S. 87, o. J. Vollbehrs Tagebuchaufzeichnungen sind nur in Kopie im Leipziger Institut für Länderkunde vorhanden.

ger/innen“ – ganz im Gegensatz zu dem als Bildtitel verwendeten Vokabular. Sein eigenes Verhalten und das der Deutschen bewertete er stets als Fortschritt gegenüber der vermeintlichen Rückständigkeit der EinwohnerInnen. Überdies scheint sein Blick auf die Anderen stark von stereotypen Vorstellungen, Ängsten und Wünschen durchzogen:

„Danach steige ich ins Bad, das mir meine Boys mit abgestandenem Wasser zubereitet haben. Kaltes Quellwasser ist dem erhitzten Körper nicht zuträglich. Ich werde massiert, frottiert und mit frischer Wäsche versehen. Während dieser Prozedur ist es erfahrungsgemäß nötig, einige Soldaten aufzustellen, um mich vor der Neugier der schwarzen, meist weiblichen Jugend zu schützen. Die Nackten hätten anscheinend gern auch einmal einen weißen Mann in ihrem landesüblichen Kostüm gesehen. Erfrischt und gestärkt trete ich aus meinem Zelt und suche mir unter den Gaffern die interessantesten Modelle heraus.“⁹⁰⁶

Die unterschwellige erotische Aufladung lässt eher Begehrlichkeiten denn wissenschaftliches Interesse vermuten: Vollbehr meinte die Begierde der Schwarzen Frauen, ihre Neugierde und voyeuristisches Interesse wahrzunehmen, stellte diese Unwissenheit und Angst vor dem Gemaltwerden gegenüber. Rhetorisch geschickt wendete er diese Bedrohung ins Gegenteil: Einerseits schützte er sich selbst mittels Soldaten vor Übergriffen, beging jedoch andererseits selbst visuelle Übergriffe, indem er Menschen und Landschaften auf der Suche nach geeigneten Modellen und Motiven begierig betrachtete, bewertete und auswählte. Die Haltung des weißen Kolonialherren prägte von vornherein ein distanziertes hierarchisches Verhältnis. In seinen Erzählungen ist letztlich immer er selbst der Handelnde, derjenige, der eine Machtposition inne hat und dem die Schwarzen Angestellten bzw. Dienenden gegenüberstehen. Mit der vermeintlichen Angst vor dem Gemaltwerden charakterisierte Vollbehr die Modelle als unwissend, doch er übersah dabei, dass das beobachtete Verhalten auch als Widerstandsmoment verstanden werden könnte; in seinen Beschreibungen sind Gedankengänge dieser Art nicht zu finden. Stets beschrieb er hierarchische Verhältnisse und seinen Herrschergestus; sein koloniales und kolonisierendes Verhalten durchdringt so den gesamten Text und die Bilder.

Dieser ideologische Kontext erklärt die stark stereotypen Beschreibungen der von Vollbehr Repräsentierten. Sein Wissen über die Einzelpersonen scheint meist gering, ein Umstand, der darauf zurückzuführen sein kann, dass die Kontakte stark vom Zufall abhängig und von Momenthaftigkeit sowie auch von stereotyper Wahrnehmung geprägt waren.⁹⁰⁷ Vollbehr griff in seinen Berichten auf standardisierte Topoi zurück, die seit Jahrhunderten in Repräsentationen Schwarzer Frauen eingeschrieben wurden: Njoya stellte er als unwissend dar, wenn er berichtet, dass dieser „ein immer erstaunter werdendes Gesicht“⁹⁰⁸ machte, während er zusah, wie Vollbehr Njoyas Lieblingstochter malte. Dabei handelt es sich vermutlich um eine Verdrehung des Sachverhaltes, da Njoya nachweislich mit dem Medium Bild vertraut war und die Arbeiten der Europäer sehr schätzte.⁹⁰⁹ Njadipuke begegnete Vollbehr einerseits mit Hochachtung und charakterisiert sie als aktive und politische Frau, die Njoya zum Thron verhalf und bis zu seiner Volljährigkeit die Regentschaft übernahm.⁹¹⁰ Andererseits war sie für ihn die „Häuptlingsmutter Nah aus Bamum“, der Prototypus einer „Stammesmutter“, die er stereotyp als Angehörige einer primitiv bewerteten Kultur markierte. Zudem beschrieb er sie als gierig, da sie von ihm nicht nur ein Bild, sondern auch „einen dazu passenden, geschnitzten Rahmen, die Schokolade, eine Flasche Whisky“⁹¹¹ als Entlohnung

⁹⁰⁶ Vollbehr 1956, o. S.

⁹⁰⁷ Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, S. 94 f., sprechen in diesem Sinne auch von „Gelegenheitsporträts“. Allerdings konstatieren sie, dass Vollbehr versuche, einheimische Menschentypen einzufangen, ohne dass in dem bisher gesichteten Werk rassistische Merkmalsbestimmungen auffallen. Die folgende Analyse wird jedoch den Gegenbeweis dafür anführen.

⁹⁰⁸ Vollbehr 1912a, S. 94.

⁹⁰⁹ Vgl. Oberhofer 2009 o. S. Geary, Christraud: Photographie als kunsthistorische Quelle. Das Nja-Fest der Bamum (Kamerun) im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Szalay, Miklós (Hg.): Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst. München 1990, S. 113-177, S. 119.

⁹¹⁰ „Sie ist sehr klug und hilft dem Häuptling bei seinen Regierungsgeschäften.“ Universitätsmuseum Marburg 1956, Kat.-Nr.

101. Vollbehr, Ernst: Mit Pinsel und Palette durch Kamerun. Tagebuchaufzeichnungen und Bilder. Leipzig 1912, S. 93.

⁹¹¹ Vollbehr 1912, S. 93.

für ihre Modelltätigkeit forderte. Vollbehr zog sie und Njoya ins Lächerliche und degradierte sie, indem er ihren Einfluss auf den Häuptling als „starke Unterrockspolitik“⁹¹² bezeichnete.

Als naiv charakterisierte Vollbehr die jungen Frauen der Ewe⁹¹³: In „Wie ich Kolonialmaler wurde“ berichtete er von ihrer Neugierde, Vorwitzigkeit und Unbefangenheit und ihrer kindlichen Freude und davon, dass er ihnen, um ihre Zudringlichkeit abzuwehren, weiße Farbe auf die Nase malte. Durch dieses neckische Spielchen wird auch hier die Situation unterschwellig erotisch aufgeladen.⁹¹⁴ Vollbehr bemerkte, nachdem er diese Tätigkeit seinen „Boys“ übergeben hatte: „Was sie sich von mir gern, fast geschmeichelt hatten gefallen lassen, empörte sie bei den Jungen.“⁹¹⁵ Zusätzlich infantilisierte Vollbehr sowohl die Männer als auch die Frauen, die daraufhin in eine „Balgerei“ gerieten, in deren Tumult der Maler mit Mühe seine Malutensilien rettet.

„[...] ich bedauerte nur, daß ich keinen Kodak bei mir hatte. Andernfalls hätte ich jetzt das Vergnügen den Lesern mit Hilfe von photographischen Aufnahmen zu zeigen, daß es im heißen Afrika oft gar nicht so leicht ist, Bilder zu malen und heimzubringen.“⁹¹⁶

Deutlicher sexualisierte Vollbehr Ewefrauen in der Beschreibung ihrer Schönheit:

„Die Ewe-Mädchen haben sehr schöne Körper, sie sind sehr gepflegt und liebenswürdig. Sie werden wohl von den früheren Besitzern der Goldküste, den Portugiesen, Blut in sich haben.“⁹¹⁷

Die als schön bewerteten Frauen visualisierte Vollbehr mit ebenmäßigen jugendlichen Gesichtszügen, zarten Wimpern und tiefem Dekolleté bzw. nacktem Oberkörper.⁹¹⁸ (Abb.30) Den Beleg für Schönheit führte Vollbehr auf den genetischen Einfluss der Portugiesen zurück; ähnlich konstruierte er auch eine „Blutlinie“ von den Arabern bis zur „Bondeifrau“ (Abb. 26):

„Die Küstenbevölkerung von Ostafrika besteht vorzugsweise aus Suaheli. Darunter sind im Norden der Küste auffallend hellfarbige. Die Araber, die früher in den menschenreichen Gebieten dauernd Sklavenjagden abhielten, haben die Neger, namentlich an der Küste, kulturell stark beeinflusst und eine Vermischung zwischen Arabern und Negern hat stattgefunden.“⁹¹⁹

Diese Verharmlosung der Geschichte des Imperialismus und kolonialer Besetzung scheint bei Vollbehr Programm zu sein⁹²⁰: Wie um die Abstammung aus der Sklaverei besonders zu betonen, benannte Vollbehr das eine Bildnis mal mit „Ewemädchen“ und mal mit „Mädchen aus Anecho“, einem Ort, an dem sich einmal ein sehr bekannter portugiesischer Sklavenmarkt befand. Demgegenüber ist die Schönheit der Ewefrauen sonst möglicherweise auch auf den Status des als „Musterkolonie“ geltenden Togo zu beziehen, in dem es, ähnlich wie in Deutsch-Samoa, keine größeren Aufstände gab.⁹²¹

Eine weitere Variante sexualisierter Markierung offenbarte Vollbehr am Typus der „Bondeifrau“. Hier kombinierte er in den Beschreibungen die Topoi sexueller Umtriebigkeit und Faulheit. Gleichzeitig stellte er über die Trommeln einen Bezug zur Archaik und der Rhythmusbezogenheit bzw. Musikalität, einem ebenfalls gängigen Stereotyp, her:

⁹¹² Vollbehr 1912, S. 96. Er begründet dies damit, dass der Häuptling sich auch von anderen Lieblingsfrauen beraten ließ. Damit negiert Vollbehr den Einfluss der sogenannten Großen, die ebenfalls Njoyas Beraterstab angehörten.

⁹¹³ Vollbehr verwendet auch hier verschiedene Schreibweisen, sowohl „Ewemädchen“ als auch „Ewe-Mädchen“.

⁹¹⁴ Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zu den Erkenntnissen Henrik Stahrs: In seiner Analyse der Foto-Text-Artikel der Zwischenkriegsjahre verweist er u. a. auf den Topos des „Schwarzen Eros“, den u. a. Balder Oldens Artikel „Tankstelle 729c (Uganda)“ sowie H. A. Bernatziks „Freche Mädchen“ kolportierten. Vgl. Stahr 2004, S. 128-135.

⁹¹⁵ Vollbehr 1913, S. 890.

⁹¹⁶ Ebd.

⁹¹⁷ Universitätsmuseum Marburg 1956, Kat.-Nr. 116.

⁹¹⁸ Vgl. mit den Arbeiten „Bondeifrau“ und „Bergdamara-Mädchen“ zwei weitere als *schön* charakterisierte Darstellungen.

⁹¹⁹ Bauszus/Böhmer 1936, Kat.-Nr. 18.

⁹²⁰ Siehe Hartmann 2003.

⁹²¹ Vgl. O. A.: Kurzbiografie. In: Verein Kulturtausch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001, S. 22-25, S. 23. Ganz im Gegensatz zu den Aufständen der Anyang in Kamerun 1904, der Herero und Nama in Deutsch-Südwest 1904/06, der Abuschiri 1888, der Hehe 1891-98, der MajiMaji 1905-07 und der Tusi sowie Hutu 1911-17 in Deutsch-Ostafrika.

„Wenn die Schönen auch tagsüber müde und träg erscheinen, abends, sobald die Ngomatänze beginnen, werden sie lebendig und tanzen nach dem Rhythmus der Trommeln die ganze Nacht hindurch.“⁹²²

Nicht nur kulturelle Aktivitäten, sondern auch kulturelle Attribute und ihre Anfertigung markierte Vollbehr als ethnisch und barbarisch: Im Mittelpunkt der Charakterisierung des Typus der „Wambugufrau“ steht die kulturelle Differenz der Körpergestaltung. Diese Frauen müssten „allen Schmuck tragen, den sie erben“⁹²³, berichtete Vollbehr mit fast ehrfürchtigem Staunen. Gleichzeitig schwingt in seiner Beschreibung eine schauerliche Note mit, indem er schrieb, dass dieser „erst beim Tode [...] abgesägt und der neuen Erbin angeschmiedet“⁹²⁴ wird. Ähnlich ambivalent betrachtete er die Tätowierung und das Einpressen der Schädeldecke bei „Bondeifrauen“, kulturelle Praktiken, die er als barbarisch charakterisiert und der Schönheit der Frauen gegenüberstellt.⁹²⁵

Ein sehr negatives Bild fertigte Vollbehr von dem Typus, den er als „Hottentottenfrau“ bezeichnet. (Abb. 29) Er verlieh der Frau eine gelbliche Gesichtsfarbe, zeigt stark eingefallene Wangen, die die Schädelform grotesk hervorheben (ähnlich Edward Munchs „Schrei“), verleiht ihr große Augen und einen geschlossenen Mund. In der Beschreibung eines Kataloges aus dem Jahr 1912 kehrte Vollbehr Attribute heraus, die sich auch immer wieder in Rassenideologien finden und die unübersehbar die Klassifikation der Bildnisse als ethnische Typenporträts offenbaren.⁹²⁶ Diese Beschreibung der „Hottentotten“ deckt sich mit jener, die über Reiseberichte und andere Medien seit dem 16. Jahrhundert kolportiert worden ist.⁹²⁷ In einem Katalogtext von 1912 sprach er außerdem nicht mehr nur von einer Frau, sondern beschrieb ein Bildnis mit dem Titel „Hottentottenweib“. Zwar ist die Bezeichnung „Weib“ um 1900 nicht unbedingt negativ besetzt, doch da Vollbehr nur dieses Bild ein einziges Mal in einem besonders negativen Kontext so benennt, liegt es nahe, darin eine Abweichung zu erkennen. Da der Katalogeintrag ohne Bild erscheint, lässt sich nicht prüfen, ob es sich um die gleiche Arbeit handelt.⁹²⁸ Jedoch offenbart diese Beschreibung deutlich die stereotypen Zuschreibungen, die Vollbehr an „Hottentotten“ macht. Der Text gibt Aufschluss über die Funktionalisierung der Bildnisse zur Illustration kolonialer Propaganda: Vollbehr identifizierte die Dargestellte als „Frau Simon Copper“ und beschrieb sie als niederträchtig und feige. Vollbehr berichtete anekdotenhaft vom Kampf der „Franzmannhottentotten“ unter der Führung von Simon Copper gegen den deutschen „Führer Hauptmann von Erckert“. Der dabei heroisierte Tod Erckerts steht der Flucht Coppers, der seine Leute sowie auch seine Familie im Stich ließ, gegenüber. Vollbehr verwies darauf, dass er das „Porträt“ der lebenden Ehefrau während ihrer Gefangenschaft in Wittbois gefertigt habe, und bescheinigte der Bildkonstruktion so Wahrheitsgehalt.

Das Gegenstück zu diesem Bild kolonialen Widerstandes inszenierte Vollbehr mit dem „Bergdamara-Mädchen“, eine junge Frau mit glatten, weichen Gesichtszügen und einem Lächeln. (Abb. 31) In dem Text des Sammelalbums „Deutschlands Kolonien“ grenzte Vollbehr den Stamm der „Bergdamara“ gegenüber den „Herero“ und „Hottentotten“ als dienstbar ab, beschrieb sie als das willigste Volk mit den fleißigsten ArbeiterInnen im Schutzgebiet Südwest.⁹²⁹ Hier wird besonders deutlich, wie sich Vollbehrs Differenzierung zwischen den Kulturen, Völkern und Stämmen auf das Verhältnis zur deutschen Kolonialmacht gründet.

⁹²² Bauszus/Böhmer 1936, Kat.-Nr. 18.

⁹²³ Vgl. z. B. Universitätsmuseum Marburg 1956, Kat.-Nr. 16: Wambugu-Häuptling. Vollbehr 1913, S. 85; Vollbehr, Ernst: Eine Künstlerfahrt durch Usambara. Plauderei mit achtzehn Bildern von Ernst Vollbehr. In: Velhagen und Klasings Monatshefte. Nr. 4, 1914, S. 517-528, S. 525; Text auf der Rückseite der Postkarte „Deutsch Ostafrika – Wambugufrau“. In der Digitalen Sammlung der Universität zu Köln, Kolonialismus und afrikanische Diaspora auf Bildpostkarten, <http://contentdm.ub.uni-koeln.de/cdm4/browse.php?CISOROOT=/kolonial>, Stand:25.11.2012

⁹²⁴ Vollbehr 1914, S. 525.

⁹²⁵ Vgl. Bauszus/Böhmer 1936, Kat.-Nr. 18.

⁹²⁶ Vgl. O. A (Hg.): Skizzen und Gemälde aus deutschen Kolonien von Ernst Vollbehr. Privatdruck. Berlin 1912, S. 24, Nr. 63. Vgl. Universitätsmuseum Marburg 1956, Kat.-Nr. 41.

⁹²⁷ Vgl. Kapitel „3.2.1. Kippfiguren und Ambivalenzen“.

⁹²⁸ Vollbehr, Ernst: Hottentottenweib (Frau Simon Copper). In: O. A (Hg.): Skizzen und Gemälde aus deutschen Kolonien von Ernst Vollbehr. Privatdruck. Berlin 1912, S. 24, Kat.-Nr. 63.

⁹²⁹ Vgl. Bauszus/Böhmer 1936, Kat.-Nr. 80.

Der Wandel innerhalb des Genres des ethnologischen Typenporträts, wie ihn Denise Daum herausarbeitet, zeigt sich auch in Vollbehrs Arbeiten: Bei Eckhouts Gemälden stand „das kulturelle Beiwerk und die Hautfarbe“ im Vordergrund der Typenkonstruktion, „beim Haarmenschen eine Krankheit“ und in der anthropologischen Fotografie die Körpermaße.⁹³⁰ Mehr und mehr gewann die ethnische Zuordnung und „ein Menschheitsumfassendes Vielfalts-Faszinosum“⁹³¹ an Aufmerksamkeit. In diesem Sinne erläuterte Walter Krickeberg auch im Vorwort der „Völkerschau in Bildern“, dass es unter anderem bedingt durch Zivilisation und Kolonialismus kein „erschöpfendes Bild von den Rassen und Völkern der Erde“ gibt und die Serienbilder diesem Missstand abhelfen sollen.⁹³² Vollbehrs Bilder stellen eine Sammlung dar, in der mittels malerischer Auffassung die Vielfalt der deutschen Besitzungen in Afrika ästhetisiert wurde. Die serielle Reihung lenkt den Blick vom Individuum auf koloniale Typen, die bestimmt sind durch regionale Bezüge. Die Darstellung changiert zwischen anthropologischen Typisierungen, wenn körperliche Merkmale herausgestellt und detailliert kulturelle Techniken beschrieben werden, sowie touristischen Typisierungen. Henrick Stahr erkennt letzere, wenn nach dem vermeintlich Typischen und dem Authentischen einer bestimmten Region, Gegend oder Gruppe Ausschau gehalten wird.⁹³³ Mit dieser typologischen Sammlung besitzen Vollbehrs ethnographische Typenporträts den Charakter eines

„Archivs der Menschheit, das im Zeichen des Kolonialismus umso gebotener erschien, als dass durch rasche Ausbreitung der westlichen Zivilisation *niedere* Kulturstufen scheinbar notwendig dem Untergang geweiht waren“.⁹³⁴

Körperarchive dienten letztlich der wissenschaftlichen Begründung von Ungleichheit zwischen den Völkern und damit der biologisch-deterministischen Legitimation von Klassengesellschaft, Kolonialismus und Rassismus.⁹³⁵ Viele Europäer sammelten Bilder außereuropäischer Völker. Hermann Ward begründete beispielsweise seine künstlerischen Intentionen in einem 1913 veröffentlichten Interview:

„The idea was to make something symbolical – not an absolute realistic thing like wax works in an anatomical museum – but to make something that demands two different requirements: the thing must have the spirit of Africa in its broad sense, and at the same time fulfill the requirements of the art of sculpture“⁹³⁶

Bei Vollbehrs Sammlung handelt es sich um eine umfangreiche, jedoch lose Zusammenstellung von Typenporträts; er selbst legte keine Reihenfolge, Hierarchie oder spezifische Ordnung fest. Diese taxonomische Leerstelle ermöglichte es Vollbehr und anderen, die Bilder in verschiedenen Kontexten unterschiedlich ideologisch aufzuladen und entsprechend zu funktionalisieren.⁹³⁷ Dies zeigt sich im illustrierenden Einsatz der Arbeiten bis in die NS-Zeit sowohl von Vollbehr als auch von anderen Autoren mit verschobenen inhaltlichen Aufladungen.⁹³⁸ Die wohl prägnanteste Zusammenstellung mit inhaltlicher Zuspitzung bilden wohl die Sammelbildserien, die Vollbehr für Palmin fertigte. Zu diesem Zweck arbeitete er die Gouachen um, brachte die Bilder in eine spezifische Reihenfolge mit signifikanten Ordnungskriterien.

⁹³⁰ Daum 2009, S. 117 f.

⁹³¹ Küster 2003b, S. 167.

⁹³² Krickeberg, Walter: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Die Völkerschau in Bildern. Dresden 1932, o. S.

⁹³³ Vgl. Stahr 2004, S. 502.

⁹³⁴ Mesenhöller 2002, S. 155.

⁹³⁵ Vgl. Gerchow, Jan: Seele. In: Ders. (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 214-216, S. 216.

⁹³⁶ Interview mit Hermann Ward, 1913. Zit. n. Stegmaier, Anita: L’Indigène Aruimi. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 222.

⁹³⁷ Johannes Fabian weist auf die Bedeutung von Illustrationen in Reiseberichten hin: Bei aller zu konstatierenden Verschiedenheit verleihen visuelle Bilder „der Präsentation von wissenschaftlichem Wissen in diesen Reisebeschreibungen eine Aura von Realismus und Glaubwürdigkeit, welche die unebenen Stellen, die Brüche und regelrechten Widersprüche, die wir immer wieder in den Texten fanden, überdeckt.“ Fabian 2001, S. 352 f. Vgl. auch den Einsatz von Vollbehrs sogenannten *Eingeborenen-Porträts* in dem von Thomsen. Es entsteht dort der Eindruck, dass es sich um eine dokumentierende Sammlung handelt. Thomsen berichtet, dass Vollbehr „zum ersten Mal in so großem Umfang Land und Leben unserer Kolonien in Südwest- und Südostafrika malerisch zu fassen versucht“ hat. Vorwort. In: Thomsen 1911, o. S.

⁹³⁸ Vgl. Publikationen, die mit Bildern von Vollbehr illustriert wurden, in: Verein Kulturtausch e. V. 2001, S. 30 f.

Taxonomie der Sammelbilder

Zwischen 1914 und 1916 erschienen bei Palmin Sammelbilder von Ernst Vollbehr, für die er vermutlich selbst die Gouachen in Farblithografien umgearbeitet hat. Sammelbilder entstanden als Werbemedien in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ca. 1860 erschien die erste Serie bei Stollwerck. Dabei wurden und werden kleine Bildchen Produkten beigelegt, so dass beim wiederholten Kauf sich nach und nach eine Serie vervollständigt. Der Durchbruch gelang Liebig seit 1872, und es kam zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu ihrer größten Popularität; doch noch heute gibt es die Sammelbilder insbesondere bei großen Sportereignissen.⁹³⁹ Der besondere Reiz liegt im Sammeln, ein Vorgang, der eine indirekte Werbefunktion erzielt.⁹⁴⁰ Der Wunsch, zu besitzen und die Sammlung zu vervollständigen, generiert wiederholte Kaufhandlungen. Gleichzeitig wird dabei „kulturelles Kapital“⁹⁴¹ angehäuft, so dass die Sammlung einer Wissensdatenbank gleicht. Nicht zufällig wurden Sammelalben als kleine Enzyklopädien empfunden, machten sie doch Wissen über nicht alltägliche Phänomene und unerreichbare Regionen und Personen einer breiten Bevölkerung in kleinen Serien zugänglich. Kritisch zu bewerten ist, dass die Bilder stilistisch meist einen naturalistischen Idealismus aufweisen, der den Eindruck objektiver Wissensvermittlung unterstützt. Doch ihre eigentliche Funktion war die Werbung, der der naturalistische Idealismus förderlich war. Hinzu kamen der Rückgriff auf bestehende Trends und Ideale sowie die Präsentation ansprechenden Materials. Kritisches, Extremes, Unschönes wurde ausgeschlossen. Die idealisierten Szenarien boten Raum für Illusionen und zum Träumen und prägten gleichzeitig auch das kollektive Bildwissen und Geschichtsbewusstsein, wie sie umgekehrt auch von ihm geprägt wurden.⁹⁴²

Kolonialismus war ein zentrales Thema der Sammelbilder seit der Jahrhundertwende bis in den Kolonialrevisionismus der zwanziger Jahre. Das thematische Spektrum erstreckte sich von der Geschichte kolonialer Eroberung, historischen Persönlichkeiten (Kolumbus), „Herrengestalten“ und „Kolonialheroen“ bis zu Darstellungen von Abenteuer und Exotik, Visualisierungen der Erschließung und Ausbeutung, kolonialer Macht und zivilisatorischer Gewalt.⁹⁴³ Die Funktion kolonialer Sammelbilder sehen Köck und Weyers in der Symbolisierung der Eroberung und Kultivierung der Welt sowie der Aneignung von Zeit, Raum und Mensch.⁹⁴⁴ Themen, Motive und Stilistik der Sammelbilder standen ganz im zeitgenössischen Kontext:

„Präsentiert wird das dichotomische, mit starken Polaritäten arbeitende Mensch- und Weltbild des Kolonialzeitalters. Vorgeführt wird eine antagonistische Welt mit klaren Rollenverteilungen.“⁹⁴⁵

Die spezifische Ästhetik der Bildmotive bagatellisierte und verniedlichte in der Regel den Kolonialismus und stellte ihn als einen „Austauschprozess“ dar, der im Wesentlichen sowohl der Bereicherung der kolonisierten als auch der kolonisierenden Völker diene.⁹⁴⁶ „Die zum Kolonialidyll neigende Darstellungsweise [...] lief auf eine ikonografische Domestizierung oder visuelle Entschärfung des Kolonialis-

⁹³⁹ Vgl. Köck, Christoph/Weyers, Dorle: Kulturphänomen Sammelbild. In: Köck, Christoph/Weyers, Dorle (Hg.): Die Eroberung der Welt. Sammelbilder vermitteln Zeitbilder. Detmold 1992, S. 8-26, hier S. 10.

⁹⁴⁰ Ab 1896 kamen dazugehörige Alben auf den Markt.

⁹⁴¹ Köck/Weyers 1992b, S. 15 f.

⁹⁴² Vgl. Zeller, Joachim: Bilderschule der Herrenmenschen. Koloniale Reklamesammelbilder. Berlin 2008, S. 13, bezieht sich auf das Forschungsprojekt von Bernhard Jussen, der einen großen Einfluss der Sammelbilder auf das kollektive Bildwissen sowie darüber auf das Geschichtsbewusstsein annimmt. Vgl. u. a. Jussen, Bernhard: Liebig's Sammelbilder. Berlin 2002. Jussen, Bernhard (Hg.): Reklame-Sammelbilder. Bilder der Jahre 1870 bis 1970 mit historischen Themen in Deutschland. Berlin 2008.

⁹⁴³ Zeller 2008.

⁹⁴⁴ Vgl. Köck/Weyers 1992b, S. 24. Nach dem Ersten Weltkrieg spiegelte sich der Kolonialrevisionismus ebenfalls in Sammelbildern. Vgl. Zeller 2008, S. 230-251.

⁹⁴⁵ Zeller 2008, S. 14.

⁹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 20 f. Eine Unterteilung von Sammelbildern, wie sie Melanie Leucht und Franz Rudolf Menne vorgenommen haben in verzerrend/karikierende sowie naturalistische Bilder, ist problematisch, da beide Darstellungsarten ideologisch aufgeladen sind. Wenn man in diesen Begrifflichkeiten verbleiben möchte, sollte von verzerrender und naturalistischer Körperdarstellung gesprochen werden. Vgl. Leucht, Melanie/Menne, Franz Rudolf: Konzeption und Konstruktion von Menschen afrikanischer Herkunft in Sammelbildern. In: Bechaus-Gerst, Marianne (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Münster 2004., S. 285-296, S. 287.

mus hinaus“.⁹⁴⁷ Koloniale Sammelbilder sind häufig narrativ – ein Effekt, der über Bildfolgen (meist sechs pro Serie) sowie durch innerbildliche Handlungen, Ereignisse und Situationen erzeugt wird. Schwarze Frauen stehen dabei im Gegensatz zu Schwarzen Männern selten im Mittelpunkt, erscheinen meist nur attributiv in Szenerien und Landschaften. Teilweise sind Büstenbildnisse Schwarzer Weiblichkeit in mosaikhafte Überblickbilder integriert, in denen das Antlitz der Frau für das Typische und die Attraktivität einer Gruppierung oder Region warb.⁹⁴⁸ Schwarze Frauen sind in der Regel in stereotypen Rollen wie *Mutter*, *Stammesfrau*, *exotische Schönheit*, arbeitend auf Plantagen, bei traditionellen Tätigkeiten oder als Teil der Dorfgemeinschaft zu sehen.⁹⁴⁹ Selten werden sie auf Sammelbildern in Kontakt mit weißen Männern gezeigt – dann in dienender Position oder als Geliebte. Die Darstellung ist manchmal karikaturistisch.⁹⁵⁰ Meist wird Schwarze Weiblichkeit als jung und verführerisch, so auch mit nacktem Oberkörper, charakterisiert; dabei wird oft ein direkter Blickkontakt zu den Betrachtenden der Sammelbilder hergestellt. Besonders monumental erscheinen Sammelbilder, die Typenporträts visualisieren; in jene Gruppe reihen sich die von Vollbehrr ein.

Ernst Vollbehrrs Sammelbilder sind für die Marke Palmin der Firma Schlinck erschienen. Die koloniale Thematik war naheliegend, da es sich bei dem Produkt um Kokosfett handelt. Die ethnologischen Typenporträts erschienen in vier eigenen Serien à sechs Stück und wurden ergänzt um fünf Serien mit Landschaftsansichten.⁹⁵¹ In dieser Arbeit sind die Palmin-Sammelbilder von besonderem Interesse, da durch die Porträtserien sowie durch die Überführung in Farblithografien spezifische Darstellungsstrategien deutlich werden und die Arbeiten eine starke inhaltliche Zuspitzung erfuhren, die die ideologische Aufladung sowie die Funktionalisierung der Bilder offenbaren.

Gruppiert und benannt sind die Sammelbilder nach den damaligen deutschen Herrschaftsgebieten „Ostafrika“, „Kamerun“, „Deutsch-Südwest“ und „Togo“.⁹⁵² Innerhalb jeder Serie gab es sechs Bilder, die sich jedoch nicht nur aus visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen zusammensetzen; vielmehr dominieren männliche Repräsentationen, nur in der Serie „Deutsch-Südwest“ ist das Geschlechterverhältnis ausgewogen. Zudem ist in den Serien keine spezifische Bildordnung zu erkennen, weder Titel, noch visuelle Mittel begründen die Reihenfolge der Arbeiten. Teilweise gibt es verbindende Elemente innerhalb einer Serie; untereinander differieren sie geringfügig:

In „Deutsch-Ostafrika“⁹⁵³ sind vier von sechs profilierte Darstellungen, ebenfalls vier davon haben einen rötlich hell changierenden Hintergrund. Lediglich „Massaihirte“ zeigt einen ländlichen Hintergrund.⁹⁵⁴ Die Gesichter der Typenbildnisse in „Deutsch-Südwest“⁹⁵⁵ sind fast alle frontal abgebildet. Sowohl in Gesicht wie auch in Bekleidung oder Hintergrund sind hier gelbliche Farbpartikel eingesetzt, was einen besonderen Charakter verleiht. Die „Togo“-Serie⁹⁵⁶ zeigt „Häuptlinge“, Krieger und ein „Ewemädchen“.

⁹⁴⁷ Zeller 2008, S. 22. Er stellt die Problematik heraus, dass die Bilder zum Teil noch heute als harmlos betrachtet werden und daher ein unbedarfter Umgang mit ihnen stattfindet, obwohl dabei alte Stereotype in Umlauf gehalten, zitiert und bestätigt werden (S. 22). Vgl. auch Leucht/Menne 2004, S. 286.

⁹⁴⁸ Hier zeigt sich die immer noch virulente Gleichsetzung des Schwarzen weiblichen Körpers mit dem Land, die Verschränkung von *gender*, *race* und *geography*. Vgl. Zeller 2008, S. 165-204, und Abbildungen S. 92, 95.

⁹⁴⁹ Vgl. z. B. Abbildungen bei Zeller 2008, S. 78, 122.

⁹⁵⁰ Vgl. z. B. Abbildungen bei Zeller 2008, S. 201.

⁹⁵¹ Neben diesen vier Porträtserien fertigte Vollbehrr für Palmin fünf weitere Serien an: Unter dem Titel „Die Palme in den deutschen Kolonien“ gab es 1914 zwei Reihen mit Landschaftsansichten Ostafrikas und Kameruns, und 1915/16 mit Ansichten Togos und deutscher Kolonien Südwestafrikas. Vgl. Lorenz 2000, S. 190.

⁹⁵² Das damalige Kamerun liegt auf dem heutigen Gebiet von Kamerun, dem Ostteil Nigerias und dem Südwestteil des Tschad, dem Westteil der Zentralafrikanischen Republik, dem Nordosten der Republik Kongo sowie dem Norden Gabuns. Das damalige Togo umfasste das heutige Togo und den Osten Ghanas. Deutsch-Ostafrika lag auf dem Gebiet des heutigen Tansanias, Ruandas, Burundis, und des Kionga-Dreiecks in Mosambik und Deutsch-Südwest umfasste das heutige Namibia und den Südrand des Caprivi-Zipfels an Botswana. Abbildungen online verfügbar unter: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/index_i.htm, Stand: 17.6.2016. Hier unter der Überschrift „PALMIN Kolonial-Sammelbilder“, dann unter „Zu den Bildgalerien“, Serien 151, 152, 160, 161.

⁹⁵³ Bildserie Nr. 151.

⁹⁵⁴ Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/01_04.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁵⁵ Bildserie Nr. 160.

⁹⁵⁶ Bildserie Nr. 161.

Auffällig ist die Animalisierung über die Hörner, die auf der Kappe des „Kokombakriegers“⁹⁵⁷ und an den Ohren des „Kabure-Mannes“⁹⁵⁸ befestigt sind. In den Sammelbildern dieser drei Serien nutzt Vollbehr meist helle Hintergründe, die oft mit einem orangenen Farbverlauf oder in Gelb gehalten sind. In einzelnen Arbeiten ist das Gelb noch mit dunklem Blaugrün übermalt, ein Mittel, um die Stimmung des Bildnisses zu verändern.

Von diesen drei Reihen unterscheidet sich die „Kamerun“-Serie⁹⁵⁹ deutlich: Die Oberkörper sind hier formatfüllender angelegt und überwiegend frontal dargestellt. Dies sowie die etwas reicher verzierter bzw. aufwendigere Bekleidung wirkt nobilitierend. Auffällig anders gestaltet sich der Hintergrund in der „Kamerun“-Serie. Hier setzte Vollbehr vornehmlich einen gelb-bräunlichen Hintergrund ein, der in seiner Struktur an Strohütten erinnert. Die Strukturveränderung, die er hier gegenüber den Gouachen vornimmt, z. B. bei „Häuptling Senge von Batung“⁹⁶⁰, erinnert an expressionistische Wandgestaltungen à la BRÜCKE. Bei den in dieser Serie Dargestellten handelt es sich vermutlich um höher stehende Persönlichkeiten, wie Vollbehr in den Bildtiteln vermerkt, „Häuptlinge“, ein „Großer“ (ein Ratsmitglied aus Bamum) und die „Häuptlingsmutter“ (Abb. 34). Die Integration des auffällig anderen Charakters des Sammelbildes „Mädchen aus Südkamerun“ – in Titel, Hintergrundgestaltung, Status und Wirkung der Frau – lässt sich über die spezifische Haartracht und Kopfbedeckung erklären, die sie trägt. (Abb. 35)

Die Sammelbilder behalten größtenteils die Elemente der vorgängigen Gouachen bei; Ausschnitte und Ansichten sind nur in Einzelfällen vergrößert oder verschoben.⁹⁶¹ Die Benennungen sind gelegentlich leicht verändert; sie stehen nicht mehr handschriftlich auf den Arbeiten, sondern in einem Kasten unter dem Bildnis bzw. in der „Kamerun“-Serie auf der Rückseite. Der über Technik erzeugte Authentizitätscharakter der Gouachen, auf einem Stück Papier frei positionierte Kopf-, Schulter und Bruststücke, die mit Bleistift handschriftlich bezeichnet wurden, ist in den Sammelbildern zurückgenommen. Er wird ersetzt durch eine vermeintlich wissenschaftlich dokumentierende Beschriftung und geordnete Repräsentation, gerahmt und gereiht.

Bestimmte Darstellungsmechanismen abstrahieren und typisieren die Repräsentierten in den Sammelbildern stärker gegenüber den Gouachen: Hatten die Gouachen insbesondere durch die malerische Auffassung noch den Anschein erweckt, dass es sich tatsächlich um individuelle Typen handeln könnte, werden in den Sammelbildern physiognomische Überzeichnungen im Vergleich sehr deutlich. Diese können als Idealisierung und Präzisierung hinsichtlich spezifischer Typencharakterisierungen gelesen werden.

Durch den Materialwechsel verstärkte Vollbehr in den Lithographien vor allem die Konturlinien, aber auch Schatten und spezifische Züge. Oftmals wirken dadurch die Gesichtszüge härter, abstrakter, unpersönlicher. So intensiviert er bei „Suahelimädchen“ den Schattenwurf im Gesicht und bei „Häuptlingsmutter Nah“ die Falten unter den Augen. Besonders große Auswirkungen hat die Verhärtung der Züge des „Mädchens aus Südkamerun“: Sie wirkt vermännlicht und ist eigentlich nur noch aufgrund der Bildunterschrift als Frau zu erkennen. Teilweise veränderte Vollbehr auch die Gesichtszüge: Im Sammelbild veränderte Vollbehr beispielsweise bei „Wambugufrau“ die Augen, zeigt sie geschlossener, macht die Lippen voller, lässt die Mundwinkel hängen, verstärkt die Schatten unter den Augen. Wie diese Veränderungen jeweils genau zu interpretieren sind, ist aus heutiger Sicht schwer zu sagen, da diesbe-

⁹⁵⁷ Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/01_14.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁵⁸ Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/01_18.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁵⁹ Bildserie Nr. 152.

⁹⁶⁰ Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/03_12.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁶¹ Einzige Ausnahme, für die keine Gouache als Vorbild ausgemacht werden konnte ist „Hererofrau“. (1915/16, Sammelbild der Palminserie 160 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Deutsch-Südwest“, Nr. 6). Entweder ist diese verschollen, befindet sich in unbekannten Besitz oder Vollbehr orientierte sich an anderen Arbeiten, bei denen er jedoch größere Veränderungen vornahm: Mögliches Vorbild könnte die Arbeit „15 Jahre altes Hereromädchen aus Keetmannskoop“ (Gouache, 238x318 mm. Archiv des Leipzig-Instituts für Länderkunde, Nr. 578) gewesen sein, das eine Frau, die mit einer weißen Bluse bekleidet ist, zeigt, die ebenso viele Ketten und ein ähnliches Kopftuch wie die Frau auf dem Sammelbild trägt. Außerdem fertigte Vollbehr noch das Bildnis der „Hererofrau Katharina, Frau des Hereromannes Johannes, 18 Jahre alt“ (Gouache, 236x320 mm. Archiv des Leipzig-Instituts für Länderkunde, Nr. 577) an. Vgl. Universitätsmuseum Marburg 1956, Kat.-Nr. 28. Bauszus/Böhmer 1936, Kat.-Nr. 86.

zügig keine aufschlussreichen Quellen überliefert sind. Ein Anhaltspunkt lässt sich vielleicht aus dem Vergleich von Texten und Bildern nehmen, die sich auf das Sammelbild „Ussukuma-Boy“⁹⁶² bzw. das Gouache „Boy Solima“ beziehen. Vollbehr charakterisiert den jungen Mann in einem Artikel charakterlich wie auch körperlich:

„Mein Boy Solima war ein frecher Bub und so faul, daß er oft zu bequem war, den Arm hochzuheben, um mir den Weg zu zeigen. Der Gott der Gnade und Gerechtigkeit hatte ihn aber mit so großen Lippen bedacht, daß er dieses nur vorzuschieben brauchte, um mit dieser etwas ungewöhnlichen Geste die Wegrichtung anzugeben.“⁹⁶³

Bereits in der Ölstudie⁹⁶⁴, die Vollbehr dem Artikel illustrativ beifügte, erkennt man die vollen Lippen. Doch in dem Sammelbild überzeichnet er Lippen, Augenlider und Kieferbogen durch Konturen und Lichtreflexe. So erscheinen die dem jungen Mann im Text zugeschriebenen Eigenschaften von Faulheit und Tölpelhaftigkeit geradezu noch verstärkt.

Mit der Betonung von Linien arbeitete Vollbehr nicht nur charakterliche sondern auch ethnische Markierungen heraus, die ebenfalls abstrahierend und typisierend wirken. Der individuelle Ausdruck tritt gegenüber den Gouachen zurück, stärker betont wurden kulturelle Attribute wie Frisuren, Kopfbedeckungen, Tätowierung und Schmuck. Die zeichnerische Auffassung z. B. von „Wambugufrau“ und „Suahelimädchen“ lässt besonders viele Details in der Haarstruktur und dem Schmuck erkennen.⁹⁶⁵ (Abb. 32, 33)

Der stilistische Wandel zwischen Gouachen und Sammelbildern ist sowohl dem Medium der Farblithografie als auch Vollbehrs Typisierungs- und Abstraktionsprozess geschuldet. Teilweise erinnern die Sammelbilder an expressionistische Druckgrafiken. Dies zeigt sich vor allem in der Hintergrundgestaltung und Farbgebung der Arbeiten „Mschamba“⁹⁶⁶, „Hottentotte“⁹⁶⁷ sowie „Bergdamara-Mädchen“. (Abb. 37) Diese Analogie bekommt durch die große Bedeutung des Holzschnitts zu der Zeit sowie dessen Bewertung als „Deutsche Kunst“ eine besondere Dimension.⁹⁶⁸ Dieser Umstand trägt zum malerischen und porträthaften Charakter der Sammelbilder bei, den sie trotz Abstraktion und Typisierung immer noch vermitteln.

Vollbehrs Sammelbilder unterscheiden sich insbesondere durch diese malerischen und porträthaften Charakterisierungen von anderen Sammelbildern, die sich der Darstellung von Rassen und Typen widmen: Da wäre z. B. die Serie 04 „Rassetypen der Menschheit“ in der Reihe „Wunder aus aller Welt“, herausgegeben 1929 von Chocolats Nestlé, Peter Cailler und Kohler.⁹⁶⁹ Es handelt sich vorwiegend um *en face* und Profildarstellungen in Schulterstücken. Die Figuren sind gegenüber Vollbehrs Lithos zeichnerisch detaillierter ausgearbeitet, weniger malerisch aufgefasst, stärker kulturell bzw. ethnisch markiert und in der Farbgebung überzeichnet. Es gibt keinen kolonialen Bezug, sondern die Vielfalt der Menschen steht im Fokus. Hierarchisch strukturiert bilden die oberste Stufe eine „Nordländerin“ als blonde, hellhäutige Schönheit und ein „Dinarischer Typ“ im Anzug. Sie kontrastieren mit den anderen Figuren, die zumeist mit nackten Oberkörpern, verschlissenen Oberteilen („Mongolen“, „Hottentotten“) sowie Fellbekleidung („Eskimomädchen“) zu sehen sind.

⁹⁶² Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/01_01.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁶³ Vollbehr 1913, S. 886..

⁹⁶⁴ Abbildung ebd.

⁹⁶⁵ Zeller 2002, S. 160, weist in diesem Zusammenhang auf die „Kleiderfrage“ hin: die „typischen Eingeborenen“ sollten ursprünglich und ohne Einflüsse der westlichen Welt dargestellt werden. Vollbehr jedoch scheint darauf nicht so großen Wert gelegt zu haben wie z. B. der Maler Hans-Martin Lemme, zumal er die Frauen auch in europäisierter Bekleidung zeigte.

⁹⁶⁶ Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/01_06.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁶⁷ Siehe: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/palmin/01_10.htm, Stand: 17.8.2016.

⁹⁶⁸ Vgl. Reisenfeld, Robin: Cultural Nationalism. BRÜCKE and the German Woodcut. The Formation of a Collective Identity. In: Art History. Bd. 2, Heft 6, 1997, S. 289-312, S. 289-312.

⁹⁶⁹ „Rassetypen der Menschheit“, Serie 04 „Wunder aus aller Welt“, 1929, Sammelbilder von Chocolats Nestlé, Peter Cailler und Kohler. Online verfügbar unter: <http://www.flickr.com/photos/mickythepixel/5056174419/in/photostream/>, Stand::18.11.2012.

Einen anderen thematischen Schwerpunkt setzt die sechsteilige Liebig-Serie „Ästhetik der Naturvölker“.⁹⁷⁰ In jeweiliger Gegenüberstellung eines Mannes und einer Frau auf einem Bild werden bestimmte Eigenschaften fokussiert, die im Widerspruch zu europäischen Schönheitsvorstellungen stehen: Es handelt sich dabei um kulturelle Markierungen wie „Tätowierung“, „Verzierung des Mundes“ und der „Nase“, „Entstellung des Schädels“ und der „Ohren“ sowie „Verlängerung des Halses“. Die rückseitigen Texte betonen in diesem Sinne die kulturelle Differenz und bewerten die Anderen als barbarisch und primitiv.⁹⁷¹

Ein sehr umfangreiches Sammelbildalbum gab 1932 Walter Krickeberg mit „Völkerschau in Bildern“ heraus. Menschentypen werden anhand der Kontinente gruppiert und nach Völkern differenziert. Innerhalb des afrikanischen Kontinents wird zwischen Kuschiten, verschiedenen Bantu- und Sudanvölkern sowie Urvölkern differenziert. Stets werden Männer in Ganzkörperansichten gezeigt, die auf braunem Boden vor weißem Hintergrund stehen. Sie werden meist als bewaffnete Krieger in verschiedenen Haltungen visualisiert und tragen teilweise eindrucksvolle Gewänder. Der Fokus liegt auf den ethnologischen Details von Kleidung und Waffen; es gibt keine Porträtanalogien, zumal die Gesichter sehr klein und schwer zu erkennen, die Ausdrücke ernst, oft recht unspezifisch und nicht individualisierend sind.⁹⁷²

Dieser Überblick zeigt, dass Sammelbildserien, die sich der Darstellung von menschlichen Rassen und Typen widmeten, vielfältig sein konnten. Grundsätzlich wurden ansprechende, konsumierbare Bilder präsentiert, um für bestimmte Ideen, in Falle Vollbehrs die koloniale, zu werben. Im Kontext von Vollbehrs Landschaftsbildern, die ebenfalls in vier Serien bei Palmin erschienen, wird die noch deutlicher⁹⁷³: Die Serien Nr. 149 „Palme in den deutschen Kolonien, Serie 1: Ostafrika“ und Nr. 150 „Die Palme in den deutschen Kolonien, Serie 2: Kamerun“, zeigen idyllische, paradiesische Landschaften, oft mit Palmen, in harmonischen Farbtönen. Meist handelt es sich um Überschaualandschaften oder solche, die eine enorme Tiefenwirkung entfalten. Die Landschaftsserien Nr. 162 „Die Palme in den Deutschen Kolonien, Serie 3: Togo“ und Nr. 163 „Deutsche Kolonien. Landschaften – Südwest“ zeigen den Menschen eingebettet in Landschaft, Dorf und Stadt, Zeugnisse der ursprünglichen Einwohner und auch jene deutscher Kolonisatoren. Koloniale Landschaftsbilder liest Sabine Wilke als romantisches „image of Africa“⁹⁷⁴. Bezüglich der Landschaftsbilder Vollbehrs bemerkt sie:

„The African landscape is also constructed through the tradition of European landscape painting and usually has a characteristic nostalgic look. [...] His paintings were constructed scenarios from colonial everyday reality. Africa is recreated not as hunting ground, but as intensely attractive primitive space, a space that once belonged to Germany.“⁹⁷⁵

Durch die Verortung der ethnologischen Typenporträts in diesen arkadischen, paradiesischen Umgebungen werden auch sie romantisiert. Dies kann als Strategie der Begehrlichkeit bewertet werden. Der Fokus ist auf jene gerichtet, die es zu entdecken, erobern und zu zivilisieren galt. Die Bildserien Vollbehrs sind zwar weniger harmonisch und weniger idealisiert als die anderer Kolonialmaler, zeigen jedoch einen Querschnitt durch die jeweiligen Kolonien; sie visualisieren die Vielfalt bzw. einen Überblick über die Völker und den deutsch-kolonialen Besitz. Ikonografisch wurden die „Eingeborenen“, wie Vollbehr die dort lebenden Menschen stets nennt, domestiziert und in Stereotypen repräsentiert.

⁹⁷⁰ Liebig-Serie „Ästhetik der Naturvölker“, Nr. 1.-6, online unter: http://www.colecteo.com/liebigOne/number/1_1292, Stand: 18.11.2012.

⁹⁷¹ Vgl. zur Serie: Zeller 2008, S. 172.

⁹⁷² In dieser Konstruktion erinnern sie sehr stark an Trachtenbücher. Oft zeigen diese idealtypischen Ganzfiguren als Paare, z. T. mit Kind erfasst, vor niedrigem Horizont ohne Landschaftshintergrund, sprich weißer Fläche platziert. Diese Platzierung der ausgeschnitten wirkenden Figuren vor neutralem Grund stellt „die Figuren in einer scheinbar objektiven Anordnung nebeneinander [...]“. [...] Diese Gattungen beanspruchen für sich Objektivität, die sich aufgrund der seriellen und vermeintlich egalitären Anordnung der Figuren einstellt.“ Daum 2009, S. 110.

⁹⁷³ Abbildungen online verfügbar unter: http://www.reichskolonialamt.de/inhalt/index_i.htm, Stand: 17.6.2016. Hier unter der Überschrift „PALMIN Kolonial-Sammelbilder“, dann unter „Zu den Bildgalerien“, Serie 149, 150.160, 161.

⁹⁷⁴ Wilke 2006, S. 286, S. 294, S. 297.

⁹⁷⁵ Wilke 2006, S. 294.

Vollbehr erreichte mit seiner Kunst, der Reproduktion in Artikeln und Büchern, als Postkarten und vor allem als Sammelbilder ein breites Publikum. Sammelbildalben fungierten oft als Wissensdatenbanken bzw. kleine Enzyklopädien. Die Aneignung des und der Fremden spitzte sich in Sammelbildern zu: Durch das Sammeln eigneten sich BürgerInnen kulturelles Kapital an, sie bemächtigten sich auf geistiger und symbolischer Ebene des fremden Raumes, eroberter Länder, Völker und Kulturen – und das Ganze zu einem sehr geringen Preis.⁹⁷⁶ Dieser Vorgang prägte eine Subjekt-Objekt-Beziehung, die sexualisierte Züge des Begehrens aufweist und kompensatorisch als privater Machtraum fungiert. Verbreitung und Besitz der Bilder leisteten einen Beitrag zur Verbreitung der ideologischen Aufbereitung der Ereignisse und setzten somit Eroberung und Kultivierung mit vergleichsweise milden Mitteln fort.⁹⁷⁷ Stereotype und Leitbilder konnten visuell, ganz ohne Dialog, verbreitet werden und dadurch realen Einfluss gewinnen, der zwar in der Darstellung nicht der Realität entsprach, aber als solche verstanden werden konnte. Die spezifische Kombination in Vollbehrs Arbeiten – der kolonialistischen Reihung ethnografischer Typen mit künstlerischem Eindruck – evozierte bei Sammelnden sicher auch das Gefühl, Kunst und damit etwas Wertvolles in ihren Besitz zu nehmen, so dass ihr kulturelles Kapital in besonderem Maße bereichert wurde.

Der ideologische Impetus von Vollbehrs Sammelbildern kulminiert im Zeitpunkt des Erscheinungszeitraums aus: Die kolonialen Bildserien Vollbehrs bei Palmin wurden zu Beginn des Ersten Weltkrieges, einem Zeitpunkt einer sehr „angespannten kolonialen Lage“, veröffentlicht. Nach dem deutschen Kriegseintritt mussten sich nationale Truppen den Alliierten in den Kolonien erwehren. Bereits Ende 1914 unterstanden Togoland, Deutsch-Neuguinea, Samoa und Kiautschou nicht mehr deutscher Herrschaft. 1915 ergab sich die Deutsch-Südwestafrikanische Schutztruppe, jene in Kamerun erst im Februar 1916. Unter der Verteidigung Paul von Lettow-Vorbecks konnte Deutsch-Ostafrika bis 1918 gehalten werden. Es darf davon ausgegangen werden, dass diese Sammelbilder – angesichts der Verluste und Bedrohung – mit ihrem Erscheinen zwischen 1914 und 1916, mehr noch als andere Serien zuvor das Gefühl und Nationalbewusstsein sowie das Wissen um Herrschaft und Besitz stärkten: *Das habe ich erobert, das ist unser*. Die Sammelbilder Vollbehrs hielten somit das Bild der deutschen Macht in den Kolonien aufrecht, ließen weiterhin die BürgerInnen Anteil und Besitz an den Eindrücken haben, warben weiter für die koloniale Idee und Unterstützung des Krieges in Übersee.

Kunst, naturwissenschaftliche Reportage oder koloniale Propaganda?

Trotz der aufgezeigten ideologischen Einschreibungen in Vollbehrs Gouachen wurden diese in der Rezeption meist als wissenschaftliche Dokumentationen gewertet, erfreuen sich in der Sammlerszene kolonialistischer Kunst großer Beliebtheit und werden als schön und dekorativ empfunden. Diese problematische Bewertung ist keineswegs neu: Bereits 1950 verdeutlicht ein Briefwechsel zwischen Prof. Richard Hamann-Mac Lean, Kunsthistorisches Institut Marburg, und dem Leiter des Universitätsmuseums, Albrecht Kippenberger, anlässlich der Ausstellung „Bunte leuchtende Tropenwelt“ im Marburger Universitätsmuseum genau eine solche Diskussion.⁹⁷⁸ Hamann-Mac Lean bewertete Vollbehrs Bilder als künstlerisch minderwertig und bezeichnete sie als „brutalen Kitsch“⁹⁷⁹. Er empfand die Konzeption der Ausstellung als fahrlässig und verwerflich und kritisierte die Inszenierung der Arbeiten im Universitätsmuseum, die dort wie Kunst wirken würden, es allerdings nicht seien. Lediglich im Austausch mit seinem Kollegen Schmitthenner⁹⁸⁰ könne er ihnen einen naturwissenschaftlichen Nutzen abgewinnen, der

⁹⁷⁶ Vgl. zum Akt des Sammelns und Präsentierens als Teil der Aneignung: Zeller 2010, S. 25.

⁹⁷⁷ Zeller 2008, S. 23, spricht in diesem Zusammenhang von einer „inneren Kolonisation“.

⁹⁷⁸ Die Briefe, Abschriften und Entwürfe befinden sich im Bestand des Universitätsmuseums Marburg.

⁹⁷⁹ Abschrift des nicht benutzten Entwurfes von Richard Hamann-Mac Lean an „Herrn Rektor der Philipps-Universität“, Marburg 19.05.1950.

⁹⁸⁰ Vermutlich handelt es sich um Prof. Heinrich Wilhelm Schmitthenner, Geograph (1887-1957). „Die Bilder besitzen daher geographisch, wirtschaftlich, geschichtlich und besonders auch völkerkundlich einen einmaligen, ganz unschätzbaren dokumentarischen Wert.“ Prof. Heinrich Schmitthenner, Marburg 1954. Zit. n. Weber, Peter: Landschaftsmalerei als wissenschaftliches Dokument. Der Maler des Klute-Handbuches Ernst Vollbehr. Münster 1992, S. 7-10, S. 7.

jedoch in einer Ausstellung deutlich gemacht werden müsse.⁹⁸¹ Albrecht Kippenberger hingegen betrachtete den künstlerischen Rahmen als Mittler für die länder- und völkerkundlichen Gemälde Ernst Vollbehrs. Ein nicht personalisierter Briefentwurf unterstützte Kippenbergers Position und wies explizit auf den wissenschaftlichen Gehalt der Bilder, die naturgetreue Wiedergabe, den Nutzen zu Belehrungszwecken sowie auf den dokumentarischen Charakter hin; daneben „sind [die Arbeiten] aber auch als vollgültige Kunstwerke anzusprechen“.⁹⁸²

Der Streit um künstlerische bzw. wissenschaftliche Qualitäten verweist symptomatisch auf eine den Bildern inhärente Ambivalenz. Eine solche, zwischen künstlerischem Porträt und wissenschaftlichem Abbild, liegt im Bildgegenstand begründet und kulminiert in der fokussierten Darstellung von Kopf und Gesicht.⁹⁸³ Die Widersprüchlichkeit besteht jedoch nicht nur im (vermeintlichen) Gegensatz von Kunst und Wissenschaft, sondern auch in der Repräsentation von Individuum und Typus. Beide Körperformen wurden sowohl in Kunst als auch Wissenschaft repräsentiert und beide verschränken sich in der Form des ethnologischen Typenporträts. Wenn man *ethnologisch* der Wissenschaft zuordnet und *Porträt* der Kunst entlehnt, dann kann *Typus* im Zusammenhang mit ideologischer Aufladung gelesen werden.

Den dokumentarische Anschein der Bilder und ihr Nutzen für anthropologische und ethnologische Forschungen unterstreicht Detlef Lorenz: Vollbehr war „wohl weniger ein Maler im eigentlichen Sinn, als vielmehr ein Reporter oder Dokumentator, der sich malerischen Handwerkszeugs bediente“.⁹⁸⁴ Damit kann Vollbehrs Arbeit z. B. mit Emil Noldes „Südseeköpfen“ verglichen werden, die oft als „realistische Portraits von hoher ethnografischer Akkuratess eingestuft“⁹⁸⁵ werden. Den Grund dafür sieht Denise Daum darin, dass die Porträtskizzen an „Werte der visuellen Authentizität und Dokumentation“ gebunden und so von einer „imaginären Aura des Authentischen“ umgeben sind, die „einer affirmativen Sicht auf Noldes Werk Vorschub“ leisten.⁹⁸⁶ Diese Erklärung lässt sich auch auf Vollbehrs Werke übertragen. Die Arbeiten beider Künstler, Noldes und Vollbehrs, erfahren noch heute auf ästhetischer Ebene eine sehr positive Bewertung. Anlässlich einer Ausstellung von Vollbehr-Bildern im Goethe-Institut in Lomé sowie im Institut für Länderkunde Leipzig schreibt K. Brodersen 1997:

„Als besonderer Rahmen dieser Veranstaltung gibt die Ernst Vollbehr-Ausstellung unseren togoischen Gastgeber und Freunden Gelegenheit, eine Reihe bis dato in Lomé unbekannter, weil nie gezeigter künstlerischer Dokumente zu entdecken: wunderschöne Porträts, historische Ansichten der Hauptstadt, Dorf- und Landschaftsbilder aus ganz Togo.“⁹⁸⁷

Sowohl der vermeintliche Dokumentationscharakter als auch die ästhetische Qualität der Bilder unterliegen meiner Ansicht nach einer Fehleinschätzung, die bis heute nicht wirklich korrigiert worden ist. Problematisch daran ist, dass die Wahrnehmung der Bilder rein auf ästhetischer Ebene erfolgt und sie dem Gesamtkontext entzogen werden. Doch der in den Begleittexten stets deutlich wertende Blick Vollbehrs, sein serielles Arbeiten, die Abstraktion und die schnelle Arbeitsweise sind erste Indizien für spezifische ideologische Konstruktionen. Doch maßgeblich ist Vollbehrs ausgeprägtes Selbstverständnis als Deut-

⁹⁸¹ Vgl. Abschrift des Briefes von Dr. Richard Hamann-Mac Lean an Albrecht Kippenberger vom 19.05.1950 sowie vom 22.5.1950.

⁹⁸² Anonymer Briefentwurf vom 21.05.1950.

⁹⁸³ Die tradierten Porträtposen fanden, wie oben dargelegt, auch in den Wissenschaften (z. B. Physiognomik und Phrenologie) Relevanz.

⁹⁸⁴ Lorenz 2000a, S. 192. Eine ähnliche Position bezieht z. B. Ingrid Hönsch; „Man kann Ernst Vollbehr mit Recht als *malenden Chronisten* seines Zeitalters bezeichnen.“ Hönsch 1997, o. S.

⁹⁸⁵ Daum, Denise: Emil Nolde in der Südsee. Primitivismus, Kolonialismus und Reiseerfahrung. Auszug aus der Magisterarbeit Universität Trier 2001: Emil Nolde bei den Urvölkern der Südsee – Primitivismus und Reiseerfahrung. Online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_rom.pl?Lang=de&Db=PostCol. 2003. Stand: 28.09.2010. Bei den „Südseeköpfen“ wurden exemplarische Beispiele ausgewählt.

⁹⁸⁶ Daum 2003, o. S.

⁹⁸⁷ Brodersen, K.: Vorwort. In: O. A. (Hg.): Ernst Vollbehr – Impressionen aus Togo. Ausst.-Kat. Goethe Institut Lomé, Institut für Länderkunde Leipzig. Leipzig 1997, o. S.

scher sowie seine Überzeugung vom kolonialen Projekt, die ihn nicht neutral sein lassen können.⁹⁸⁸ Durch Lebensführung und kulturelle Kompetenzen, wie sie aus seinen Selbstbeschreibungen hervorgehen, erfüllte Vollbehr die Forderungen bezüglich *weiß-* und *deutsch-Sein*.⁹⁸⁹ Er schuf mit seinen ethnologischen Typenporträts Gegenbilder, in denen er die Typen in kolonialer Ferne, in der Bewertung ihrer Kultur als primitiv und vorzeitig verortete.⁹⁹⁰ Vollbehr verknüpfte Erfahrungen und Eindrücke, die er im Land machte, direkt mit seinen Körperrepräsentationen. Wenn er Schönheit sah und Bedrohlichkeit erfuhr, zeigte sich dies für ihn auch in der Ansichtigkeit der Menschen. Gleichzeitig sucht er das Typische eines Landes, eines Volkes und seiner Kultur zu erfassen und auf die Antlitze seiner Modelle zu übertragen. Vor diesem Hintergrund müssen alle seine Bilder betrachtet werden. Cornelia Essner stellt fest, dass naturwissenschaftlich gebildete Afrikareisende wohl „in besonderem Maße für rassistisches und sozialdarwinistisches Denken empfänglich“⁹⁹¹ waren:

„Denn das Neue am Rassismus des neunzehnten Jahrhunderts war ja seine naturwissenschaftliche Fundierung, während das Alte an ihm seine Verwandtschaft mit den Klassentheorien ist.“⁹⁹²

Der Terminus „Kolonialmaler“, mit dem der Maler sich selbst bezeichnete, ist ein weiteres Indiz für die ideologische Ausrichtung von Vollbehrs Malerei. Diese Benennung rekurriert auf die sogenannte Gattungsmalerei, die ihre Blütezeit in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gehabt hat. Lange aus dem Bewusstsein verdrängt, erfuhr die Einteilung im Dritten Reich eine Renaissance und Themenerweiterung.⁹⁹³ Die Kolonialmalerei ist eine idealisierte Malerei, die meist mit einer weitestgehend naturalistischen Darstellung einherging. Wilhelm Kuhnert, ein Maler, der ebenfalls viel reiste, sich auf Tierbilder spezialisierte, aber auch Menschen fremder Völker sowie Landschaften malte, sieht den Grund darin, dass wohl „in einer durchaus auf Materialismus und Technik gestalteten Welt, der künstlerisch bewusste Naturalismus nicht doch am Ende der einzig logische Stil der Gegenwart ist und bleiben muß“⁹⁹⁴. So handelt es sich bei Kolonialmalerei in der Regel durchgängig um einen idealistischen Realismus, nach der Definition von Georg Schmidt eine *contradictio in adjecto*, da naturalistische Kunst eigentlich immer realistisch gesinnt sei.⁹⁹⁵ Idealisierte Malerei hingegen erhöhe die Wirklichkeit und bilde eine „Sphäre jenseits von Widersprüchen“⁹⁹⁶, in der Platz für bestimmte Konstrukte und Ideologien sei. Wenn allerdings die geistige Gesinnung des Naturalismus verleugnet würde, dann könne man von Kitsch sprechen. Schmidt sieht als Spitze dieser Kombination die „Kitschkunst“ Adolf Hitlers und Sowjetrusslands, die ideologisch aufgeladen war und mittels des Grads an Naturalismus einen Authentizitätsanspruch zu vermitteln suchte. Typenbildnisse allgemein sowie auch ethnografische entsprechen genau dieser Konstruktion eines idealistischen Realismus: Über sie wurden und werden verschiedenste ideologische, soziologische und rassische Denkweisen verbreitet, die mittels der Darstellungsweise und oft gleichzeitiger, jedoch vermeintlicher Individualisierung der Ansichten Authentizitäts- und Verallgemeinerungsanspruch fordern.

⁹⁸⁸ Die Einschätzung, dass Forschende als neutral und objektiv und ohne Einflüsse und Auswirkungen von Geschlecht, Alter, Hautfarbe, Herkunft, Einstellung, etc. (wissenschaftliche) Untersuchungen konzipieren, organisieren und reflektieren, ist seit dem Ende der 1960er Jahre überholt, wie Typtlik 1997, S. 26 betont.

⁹⁸⁹ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel „3.3 Historischer Abriss“, sowie: Axster 2005.

⁹⁹⁰ Diese Gegenbildfunktion wird auch deutlich, wenn man die Funktion des deutschen Typenbildes diesem gegenüberstellt: „Das Bildnis schließlich hat ewige Berechtigung (...) Eine wichtige Aufgabe der Tafelmalerei ist das Typenbild, das den Typus des deutschen Menschen in seinen Stämmen und Berufen schildert.“ Schindler, E.: Gedanken zur Deutschen bildenden Kunst der Zukunft. In: Das Bild. Nr. 6, 1936, S. 290 f. Vortrag im Rahmen der NS-Volksbildungsstätte und des Kunstrings der NS-Kulturgemeinde.

⁹⁹¹ Essner 1985, S. 122.

⁹⁹² Ebd.

⁹⁹³ Obwohl es schon vorher KünstlerInnen gab, die sich trotz der Avantgarde-Bewegung weiter daran orientierten. Vgl. grundlegend: Petsch, Joachim: Malerei im Dritten Reich. Köln 1982. Online verfügbar unter http://kunst.gymnszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei_1.htm, Stand: 18.12.2011. Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974, S. 61-74.

⁹⁹⁴ Kuhnert, Wilhelm: Meine Tiere – Die Radierungen Wilhelm Kuhnerts. Berlin 1925, S. XIV. Zit. n. Wilke 2006, S. 292.

⁹⁹⁵ Vgl. hier und im Folgenden Schmidt 1959, bes. S. 267 f., S. 272 f.

⁹⁹⁶ Schmidt 1959, S. 273.

In der Crux liegt auch der Reiz – nämlich in den gegensätzlichen Wirkungen von Vollbehrs Bildern zwischen Kunst und wissenschaftlichem/dokumentarischem Charakter sowie individualisierender und typologischer.⁹⁹⁷ Besonders ist die malerisch-ästhetisierte Fremdwahrnehmung, durch die er den Arbeiten den Charme des Künstlerischen verleiht. Die malerische Auffassung verdeutlicht, indem sie die Materialebene des Bildes betont, den konstruktiven Anteil Vollbehrs. Einerseits vermischten sich in den Konstruktionen oftmals subjektive Eindrücke mit der Realität. Hans Vogel beschrieb in diesem Sinne seine Arbeitsweise:

„Man setze sich hin, nehme alle Phantasie zusammen und zeichne einen Kopf, so häßlich man ihn sich nur irgend ausdenken kann, und dieser wird unbedingt einem Eingeborenen der Gazelle-Halbinsel ähnlich sehen.“⁹⁹⁸

Andererseits betont Christiane Wanken die Bedeutung der eigenen Handschrift, die nicht nur die Stilistik, sondern die gesamte Bildkonstruktion betraf und häufig in ethnografischen Zeichnungen bedeutsam war.⁹⁹⁹ Mittels dieser künstlerischen Freiheit konnten die Kunstschaaffenden das zeigen, was erwartet wurde, zumal die Bildschaffenden die Arbeiten für den heimischen Markt anfertigten, auf dem sie sich Erfolg erhofften.

Nach Erfolg in der kolonialen Bewegung strebte auch Vollbehr. Er arbeitete zunächst als Dekorations-, Fresko- und teilweise als Porträtmaler, doch seine Karriere kam erst über das Engagement als Maler für eine Expedition in Gang.¹⁰⁰⁰ Darüber, ob er sich als kolonialer Künstler inszenierte, weil er wenig Erfolg als Kunstschaaffender in seiner Heimat hatte, kann nur spekuliert werden. Vollbehrs Arbeiten offenbarten, wie eingangs angedeutet, weder Innovationen oder einzigartige künstlerische Auffassungen, kein „Ringgen um die Form“, wie es zu der Zeit verbreitet war, noch Einflüsse der fremden Kunst, mit der er auf seinen Reisen konfrontiert war.¹⁰⁰¹ Offensichtlich ist die Häufigkeit, mit der Vollbehr in seinen Berichten seinen Künstlerstatus betonte und auch wie viel Wert er im Nachhinein auf Auszeichnungen oder die Aufnahme in Sammlungen und Museen legte. Dass die Qualität seiner Arbeiten nicht als so hoch wahrgenommen wurde, stellen Briskorn und Kammerer-Grothaus heraus:

„Vollbehr war künstlerisch ungeheuer produktiv. Das entsprach zum einen seiner naiven Auffassung von Kunst und Farbigkeit, zum anderen war er außerordentlich eitel; nichts trübte sein deutsch-nationales Selbstbewusstsein. Aber schon früh regten sich Zweifel an der Qualität dieser Produktion bei einem Publikum, das auch die hohen Preise seiner Gemälde beklagte.“¹⁰⁰²

Zentral in Vollbehrs Bildern und Texten ist sein großes Sendungsbewusstsein. Koloniale Gemälde waren in Deutschland, trotz zunehmender Popularität der Fotografie, weit verbreitet und nahmen bei der Repräsentation der Kolonien in Deutschland eine wichtige Stellung ein.¹⁰⁰³ Vollbehrs ethnologische Typenporträts, Sammelbilder wie auch Texte waren im Sinne kolonialer Werbung und Propaganda zweckorientiert. Er präsentierte eine Ordnung, mit der er versuchte, den Mythos der „unbekannten Wildnis“ zugänglich zu machen. „Die Fremde ist vorwiegend ein maskuliner Traum, erst recht die *schöne Fremde*.“¹⁰⁰⁴ Entdeckungs- und Forschungsreisen dienten der Eroberung und Aneignung von Land und Ressourcen. Geleitet durch ethnografisches Interesse, koloniales Sendungsbewusstsein und Selbstinszenie-

⁹⁹⁷ Willis/Williams 2002, S. 33 weisen darauf hin, dass es aufgrund der andauernden Bedeutung der ethnografischen Ästhetik zunehmend schwierig war, die Mehrdeutigkeit in den Bildnissen gleichzeitig wahrzunehmen. „Die Wissenschaft beeinflusste die Kunst und diese wiederum diente als Beweis für die wissenschaftlichen Ergebnisse“. Wanken 2010, S. 10.

⁹⁹⁸ Vogel, Hans: Eine Forschungsreise im Bismarck-Archipel. Hamburg 1911, S. 12 f. Zit. n. Wanken 2010, S. 10.

⁹⁹⁹ Vgl. Wanken 2010, S. 10.

¹⁰⁰⁰ 1895 engagierte ihn Baron Bornemisse, österreichischer Konsul von Durazzo, für eine Reise nach Dalmatien und Albanien.

¹⁰⁰¹ Vgl. Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, S. 94. Joachim Zeller 2002, S. 162 f., bemerkt, dass solch „künstlerische Ausdrucksexperimente“ vom Sujet abgelenkt und die propagandistische Funktion untergraben hätten

¹⁰⁰² Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, S. 80: Sie verweisen auf: Sembritzki, Emil (Hg.): Der Kolonialfreund: Ein kritischer Führer durch die volkstümliche deutsche Kolonialliteratur. Berlin 1912, S. 174. In diesem Sinne verwundert es auch nicht, dass Vollbehr nach dem Ersten Weltkrieg nicht wieder an seine Erfolge als Kolonialmaler anknüpfen konnte.

¹⁰⁰³ Vgl. Osayimwese 2008, S. 220.

¹⁰⁰⁴ Pytlik 1997, S. 27.

rung, sammelte und reihte Vollbehr Eindrücke und Bildnisse auf und warb in Deutschland für die koloniale Idee.

„Wenn sich die Kunst unseren Kolonien weiter zuwenden wollte, so wäre das mit Freuden zu begrüßen, denn nächst der Presse hat die Kunst die stärkste werbende Kraft.“¹⁰⁰⁵

Einer von Vollbehrs großen Wünschen scheint gewesen zu sein, „mit tüchtigen Pädagogen und Geographen“ preiswerte Kunstmappen „für Schule und Haus“ herauszugeben, „damit Jung-Deutschland mehr noch als bisher Interesse für ein Groß-Deutschland gewinnt.“¹⁰⁰⁶ Über all diese Aktivitäten inszenierte sich Vollbehr als weißer Künstler, Forscher und Entdecker, Ethnologe, war Maler, Autor, Lehrender. Damit entsprach er ganz dem Selbstverständnis eines Kolonialexperten, das Itohan Osayimwese bei den meisten Kolonialmalern erkennt.¹⁰⁰⁷ In seiner Expertenrolle blieb Vollbehr gegenüber seinen Studienobjekten auf Distanz, schien nicht an komplexeren Ansichten des Lebens in der Fremde interessiert, übte keine Kritik an den Zuständen.¹⁰⁰⁸ Er eignete sich die Kolonien und seine Bewohner und Bewohnerinnen mittels der Kunst und der Berichte an, nahm sie in Besitz. Es wird deutlich, dass Vollbehrs Körperbilder die Kolonialisierung zu rechtfertigen suchten. Das Material machte Vollbehr über populäre Medien der Öffentlichkeit zugänglich und über Stilistik, Titel, Anekdoten und exemplarische Auswahlen konsumierbar. Die im Positiven wie im Negativen Faszination vermittelnden Beschreibungen verweisen auf stereotype Fantasien, Ordnungs- und Wahrnehmungsschemata. Die erzeugten Blickregime – imperial, kolonial und taxonomisch – signalisieren Aneignung und Abgrenzung, dienten der Selbstinszenierung, verbreiteten Ideologien, eroberten mit vergleichsweise milden Mitteln¹⁰⁰⁹, manifestierten ein hegemoniales System.

4.4 Georg Tappert: Schwarze Frauen in der Großstadt

Nicht die Kolonien sondern die Menschen der Großstadt sind das dominierende Thema in Georg Tapperts Oeuvre.¹⁰¹⁰ 1880 in Berlin geboren, blieb die Stadt stets sein Lebensmittelpunkt, obwohl er zwischen 1900 und 1905 in Karlsruhe und auf Burg Saaleck studierte und von 1906 bis 1909 in Worpsswede eine Kunstschule betrieb. Er wuchs in Berlins Friedrichstraße auf und kam dort bereits mit jener sogenannten Halbwelt in Kontakt, die in Ölgemälden ebenso wie in zahlreichen Skizzen und Grafiken, oft porträthaft oder als Akt¹⁰¹¹, vor allem während der zwanziger und dreißiger Jahre darstellte: Frauen, denen er auf der Straße oder in Cafés begegnete, sogenannte Halbweltdamen, Bedienstete, Schaustellerinnen der Revue- oder Zirkusszenen. Damit entsprechen seine Arbeiten ganz dem stadtbezogenen Stil der Kunst der zwanziger Jahre, in der sich der Blick auch auf vorher nicht beachtete Randgruppen richtete und sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit setzte. Innerhalb dieser Halbwelt entdeckte und faszinierte Georg Tappert auch fremd und exotisch Anmutendes. So fertigte er um 1910 orientalistisch inspirierte Arbeiten¹⁰¹², zeigte als fremd markierte Artistinnen und Tänzerinnen in exotischen Kostümen¹⁰¹³. Gesa Bartholomeyczik begründet diese ab 1909 erkennbare Zuwendung zum Orientalismus, der zu diesem Zeitpunkt bereits aus der Mode gekommen war, durch die Vermischung kunsthistorischer Eindrücke mit

¹⁰⁰⁵ Deutsche Kolonialzeitung 1909, S. 597 f. Zit. n. Zeller 2002, S. 162, S. 165.

¹⁰⁰⁶ Vollbehr 1913, S. 888.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Osayimwese 2008, S. 221.

¹⁰⁰⁸ Siehe dazu weiterführend: Otterbeck 2007, S. 342-344.

¹⁰⁰⁹ Zeller 2008, S. 23, spricht in diesem Zusammenhang von einer „inneren Kolonisation“.

¹⁰¹⁰ Vgl. Bartholomeyczik, Gesa: Georg Tapperts Menschenbilder. In: Andrian-Werburg, Irmtraud von/Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Deutscher Expressionist, eine Werkschau. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 2005, S. 14-25, S. 14. Vor 1908 und von 1933-1945 wandte er sich stärker der Landschaftsmalerei zu; vgl. Spielmann, Heinz: Georg Tapperts Vermächtnis. In: Wetzel 1995, S. 7-10, S. 8.

¹⁰¹¹ Vor allem die zahlreichen Skizzen sind bisher kaum bearbeitet worden. Siehe den künstlerischen Nachlass von Georg Tappert in Schloss Gottorf, Schleswig Holsteinische Landesmuseen, Schleswig.

¹⁰¹² Vgl. z. B.: „Der Rosa Fächer“, 1910, Öl auf Leinwand, 59,5x65,5 cm. Verbleib unbekannt; „Loth und seine Töchter“, 1911, Öl auf Leinwand, 125x151 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

¹⁰¹³ Vgl. z. B.: „Exotische Musikantin“, um 1930, Bleistift auf Papier, 12,7x9 cm. Archivbestand der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 145 b; „Hockende Chinesin“, um 1930, Bleistift auf Papier, 14,3x10,7 cm. Archivbestand der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 200b.

Inspirationen aus dem Vergnügungsmilieu der aufstrebenden Großstadt, in denen solche Thematiken nach wie vor virulent waren.¹⁰¹⁴ Interessant an diesen Arbeiten Tapperts ist, dass er fremd anmutende Frauen nicht nur in exotistischen Rollen zeigte, in denen sie in der Gesellschaft und auf den Bühnen der Zeit präsent waren, sondern sie auch als zeitgemäß und modern imaginierte. „Mademoiselle Zaida“ visualisierte Tappert in verschiedenen Medien, mal in orientalistischer Bekleidung¹⁰¹⁵, mal als zeitgemäße, moderne Frau¹⁰¹⁶.

Die früheste bekannte Arbeit Tapperts, die eine Schwarze Frau visualisiert, fertigte er um 1910 und betitelte sie mit „Kreolin“, „Mulattin“ bzw. „Negerin“.¹⁰¹⁷ Es handelt sich um ein großformatiges Ganzkörperbildnis, das eine Frau in der Kleidung einer Varietétänzerin zeigt: dunkelblaues kurzes Kleid, weiße Strümpfe und gelbe Schuhe; sie steht auf rotem Grund vor gelbgrüner Wand.¹⁰¹⁸ Über die Umstände der Bildentstehung und das Modell ist, wie so oft, nicht viel bekannt. Tapperts „Maler-Hauptbuch“ ist lediglich zu entnehmen, dass das Modell aus Hannover stammte.¹⁰¹⁹ Die Frau wird als Schwarz mittels der variierenden Bildtitel, der dunkel gemalten Haut sowie der Haarfarbe markiert. Für Tappert ungewöhnlich sind die hier genutzten fauvistischen Stilmittel. Die runden, üppigen Körperformen bannte er mittels einer markanten Umrisslinie in der Ebene, die er über Farbflächen herstellte und die er anstelle plastischer Ausarbeitung strukturell und farblich rhythmisierte. Die Arbeit wurde vielfach gelobt und sogar auf der vierten Sonderbundaussstellung vom 25. Mai bis 30. September 1912 gezeigt. Es war die vierte und bedeutendste Gemeinschaftsausstellung, die sich als wegbereitend für die Kunst der Moderne in Deutschland erwies. Insgesamt wurden 634 zeitgenössische Werke internationaler Künstler (mit französischen, österreichischen und schweizerischen Vertretern der Moderne, deutschen Künstlern der BRÜCKE und des Blauen Reiters) ausgestellt, mit dem Ziel, die „vielumstrittene Malerei unserer Tage“¹⁰²⁰ zu präsentieren. Neben der künstlerischen Anknüpfung an die Moderne spiegelt Tapperts Bild auch die sich allmählich auch in Deutschland ausbreitende Jazzrezeption in der Unterhaltungsbranche wider. Einflüsse Afroamerikanischer Musik zeigt Tappert zwischen 1910 und 1912 z. B. auch in den Ölbildern „Negeroperette“ sowie in dem gleichnamigen Linolschnitt.¹⁰²¹

Doch erst ca. 10 Jahre später, nach dem Ersten Weltkrieg, kam es in Deutschland zu einer breiten Rezeption afroamerikanischer Einflüsse. Mit den Arbeiten „Negerplastik I“, „Negerplastik II“ und „Zeichnung zur Negerplastik“ beweist Tappert, dass er aktuelle Strömungen sowie Exotismen nicht übersehen hat, allerdings hatte diese fremde Kunst keine Auswirkungen auf seine Stilistik.¹⁰²² Vielmehr war es eine

¹⁰¹⁴ Vgl. Bartholomeyczik, Gesa: Weibsbilder. Die Frauendarstellungen von Georg Tappert. In: Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Georg Tappert: „Kreolin“/„Mulattin“/„Negerin“, 1911, Öl auf Leinwand, 150x77,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008, S. 9-84, S. 23.

¹⁰¹⁵ Wie Abb. 338, aber auch „Portrait Zaida I“, um 1929, Fotografie, k. A. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 81, Nr. 195. Zaida vor dem Paravent von Otto Mueller“, um 1929, Fotografie, k. A. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 80, Nr. 198. „Liegende Zaida“, 1928, Tuschkfeder, Aquarell, 18,5x0 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann (Hg.): Georg Tappert. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Michael, Neumann Kiel. Kiel 1981, S. 73, Nr. 87.

¹⁰¹⁶ Vgl. „Zaida mit Tuba“, um 1929, Fotografie. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. „Zaida im Pelz“, um 1926, Öl auf Pappe, 59x50 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

¹⁰¹⁷ Georg Tappert: „Kreolin“/„Mulattin“/„Negerin“, 1911, Öl auf Leinwand, 150x77,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2008a, S. 39

¹⁰¹⁸ Dies Motiv zeigte Tappert noch in einer anderen Fassung – „Singende Mulattin“, einem quadratischen Brustbild, in stärker pointillierter Malweise, um 1911, Öl auf Leinwand, 78x83 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

¹⁰¹⁹ Vgl. Bartholomeyczik 2005, S. 150.

¹⁰²⁰ Reiche, Richard: Vorwort. In: Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.): Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln. Ausst.-Kat. Städtische Ausstellungshalle Köln. Köln 1912, S. 5.

¹⁰²¹ „Negeroperette I“, 1924, Pastell, 50x41 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Andrian-Werburg/Bartholomeyczik 2005, S. 136, Nr. 92. „Skizze zu Negeroperette II“, 1924, Pastell, 46,5x38,5 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Andrian-Werburg/Bartholomeyczik 2005, S. 137, Nr. 93. „Negeroperette (Variété V)“, 1911, Linolschnitt, 38,2x34,9/59,5x46,4 cm. Sammlung Hermann Gerlinger, Stiftung Moritzburg Halle, Saale. Wietek 1980, S. 18, Nr. 139 verweist darauf, dass ein gleichnamiges Ölgemälde dazu existierte, das jedoch verschollen ist.

¹⁰²² Vgl. Einstein, Carl: Negerplastik. Leipzig 1915 sowie von Tappert: „Negerplastik I“, 1917, Linolschnitt, 130x100 mm. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig. „Negerplastik II“, 1917, Holzschnitt, 180x88 mm. Los

Schwarze Frau, die das Interesse Tapperts fesselte: Vermutlich zwischen 1926 und 1929¹⁰²³ fertigte Tappert die erstaunliche Anzahl von 64 Skizzen und Gemälde von ihr an, die mit „Nyassa“ betitelt sind.¹⁰²⁴

Die „Nyassa“-Bilder visualisieren eine Schwarze Frau, die zum einen über den beigefügten Zusatz im Titel „Negerin“ als Schwarz markiert ist. Zum anderen birgt „Nyassa“ selbst eine Markierung: Es handelt sich nicht, wie man naiv europäisch glauben mag, um einen Eigennamen, sondern Ulrich Schneider macht darauf aufmerksam, dass der Begriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Region um den Malawisee, früher „Nyassasee“, in Südafrika, bezeichnete. In der Sprache der Yao, einer Volksgruppe, die in Malawi, Tansania und Mosambik lebt, bedeutet zudem „Nyassa“ zudem „See“.¹⁰²⁵ Bei dem Malawisee und den angrenzenden Gebieten handelt es sich um Orte, die im 19. und 20. Jahrhundert im Zentrum kolonialer Aktivitäten standen. Für die Europäer entdeckte der Portugiese Candido José da Costa Cardoso 1846 den See; David Livingstone gab ihm 1859 den Namen „Lake Nyasa“.¹⁰²⁶ In Anlehnung daran wurde das von dem Britischen Empire kolonisierte Land am See „Nyasaland“ genannt. Neben den Briten kontrollierten auch die Portugiesen an den See angrenzende Gebiete sowie die Deutschen die dortige Region Deutsch-Ostafrika. Letztere zeigten ihre Präsenz bzw. vertraten ihre Interessen mit dem bewaffneten Regierungsdampfer „Herrmann von Wissmann“, der zwischen 1893 und 1914 auf dem See eingesetzt war. Schon vorher 1890/91 waren deutsche Schwestern der Berliner Mission an den See gekommen, die ebenfalls auf geistig-religiöser Ebene zu missionieren – und auch zu kolonisieren? – suchten.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass „Nyassa“ als Bildtitel auf *geography* verweist und damit die Frauenfigur verortet und sie an koloniale Sehnsüchte sowie exotische Faszination anbindet. Das kann einerseits auf die Herkunft des Modells hindeuten, bewusst als Künstlername zu Werbezwecken eingesetzt worden sein, oder aber eine Erfindung Tapperts sein, um den Bildern einen inhaltlichen Impetus zu geben. „Nyassa“ wird im Folgenden in Bezug auf die visuell konstruierte Frauenfigur genutzt; die Anführungsstriche machen dabei auf den Konstruktcharakter der Visualisierung aufmerksam und betonen die Differenz von einer wirklichen Person, die dafür Modell gestanden haben mag.

Über das Modell äußerte Tappert sich nicht. Allerdings konnte in Quellen eine Frau ausgemacht werden, die – „Nyassa“ genannt – zwischen 1936 und 1939 bei den „Deutsch Afrika-Schauen“ arbeitete.¹⁰²⁷ Das Programm von 1936 nennt eine „Hedwig Nyassa“, die in der Gruppe „Alt-Afrika“ gemeinsam mit Wolde Tadek mit Feuerdarbietungen auftrat.¹⁰²⁸ Ein anderes Programm ohne Jahresangabe listet mit „Hede Jawa“ eine Frau, die in der Sektion „Alt-Afrika“ Carioca auf Glasscherben tanzte.¹⁰²⁹ Da Scherbentänze ebenso wie Feuerdarbietungen verschiedene Aspekte einer Fakirnummer waren, und beide genannten Frauennamen in der Sektion „Alt-Afrika“ auftraten, ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich um ein und dieselbe Frau handelt. Recherchen zeigen, dass „Hedwig Jawa“ in einem Schreiben vom 18.10.1936 an

Angeles County Museum. „Zeichnung zur Negerplastik“, Feder, Papier, 22,1x14,3 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 510.

¹⁰²³ Gerhard Wietek weist darauf hin, dass Tappert viele Werke nicht bei Fertigstellung, sondern im Nachhinein datierte und einige Angaben nicht von ihm selbst stammen, so dass die Datierungen fragwürdig sind. Erkenntnisse über das Modell könnten Aufschluss darüber geben, ob diese Datierung bestätigt werden kann.

¹⁰²⁴ Siehe vollständige Liste im Anhang. Zum Teil handelt es sich um eine augenscheinliche Identifizierung, die meist gerechtfertigt scheint, doch bei einigen Skizzen aufgrund von Abstraktion und Bekleidungsunterschieden dringend hinterfragt werden sollten. Vergleiche u. a. „Akt Nyassa mit verschränkten Armen“, o. J., Tuschfeder, laviert auf Karton, 31,7x19,5 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 619. „Liegender Akt mit Ringen (evtl. Nyassa)“, Tuschfeder auf Zeichenpapier, 26x34,1 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 690. „Weiblicher Akt am Tisch (evtl. Nyassa)“, o. J., Tuschfeder laviert, Karton, 32,3x25,3 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 680.

¹⁰²⁵ Vgl. Schneider, Ulrich: Nyassa – Akt mit Strümpfen und Schuhen. In: Guratzsch, Herwig/Mildenberger, Hermann (Hg.): Georg Tappert. Zeichnungen. Köln 2008, S. 46-47.

¹⁰²⁶ Die Schreibweise differiert zwischen „Nyassa“, „Nyasa“ und „Niassa“. Wenn von der Region oder dem See die Rede ist, wird „Nyasa“ verwendet, was zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl im Englischen als auch Deutschen gebräuchlich war.

¹⁰²⁷ Dank an Susann Lewerenz für den wertvollen Hinweis, sowie an Monika Firla,

¹⁰²⁸ Programm der „Deutsch Afrika-Schau“ von 1936. In: BArch Berlin, R 1001/6382, Blatt 22 f. Auch die Gehaltzahlungen (Blatt 32, 37) bestätigen diesen Namen; vermutlich ist die Schreibweise „Myassa, Hedwig“ auf Blatt 32 als Rechtschreibfehler zu werten. Dank an Susann Lewerenz für den Hinweis.

¹⁰²⁹ Programm „Deutsch Afrika-Schau“ o. J. Zit. n. Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 466.

das Auswärtige Amt von Dr. Wetzel, Rassenpolitisches Amt der NSDAP, gelistet ist: In seiner „Farbigen-Kartothek“ verzeichnet er unter Punkt 50 „Hedwig Jawa“ mit dem Geburtsdatum 18.8.1916 in Hamburg und der Adresse „Hamburg Hütten 67 IV“.¹⁰³⁰ Zudem gibt es ein Foto, das Hedwig Jawa zeigt: Paulette Reed-Anderson identifiziert sie als siebte von links auf einem Gruppenfoto der Deutsch Afrika-Schau von 1938.¹⁰³¹ (Abb. 39) Zu sehen ist eine füllige Frau, die große Ähnlichkeit mit jener in Tapperts Arbeiten hat. Falls das Modell für Tapperts „Nyassa“ und Hedwig Jawa identisch gewesen sind, ist „Nyassa“ wahrscheinlich als Künstlernamen zu verstehen, der die Frau exotisieren sollte.

Tappert visualisierte „Nyassa“ in seiner sehr intensiven Auseinandersetzung in verschiedenen Stimmungen, Haltungen und Ausdrücken. Unterscheiden lassen sich anhand der Bekleidung drei Sujets: das einer als exotisch gekennzeichneten Darstellerin auf der Bühne, das einer zeitgenössisch gekleideten Frau und jenes eines Aktmodells. Insbesondere die letzten beiden Gruppen erscheinen im Hinblick auf Darstellungstraditionen, stereotype Festschreibungen und politische Umstände ungewöhnlich. Es stellt sich die Frage, welcher Art Tapperts visuelle Repräsentationen sind und welche Funktionen sie einnehmen.

Auf der Bühne – Objekt exotistischer Unterhaltung und künstlerischer Neugier

Stereotyp vertraut ist das Bild von „Nyassa“ mit Pluderhose, auf einigen Arbeiten mit und anderen ohne Büstenhalter, sowie vereinzelt Feuer oder Schlange in den Händen. (Abb.40-44) Hinweis auf die Tätigkeit des Modells mag das Aquarell „Nyassa als Feuerschluckerin“ unter der Prämisse geben, dass Tappert vorwiegend nach Modellen gearbeitet hat und sich im Wesentlichen auf reale Sujets bezieht. (Abb. 40) In der Arbeit wird „Nyassa“ im Rondell einer Bühne oder Manege stehend gezeigt; sie trägt Pluderhose und Büstenhalter und jongliert mit Fackeln. Stimmungsvoll ist die Szene in Braun- und Rottönen gehalten, die die Hautfärbung und den Schein der Fackeln aufgreifen. Dies Bild gibt Anlass zu der Vermutung, dass das Modell zu „Nyassa“ in der Unterhaltungsbranche arbeitete. Es ist das einzige bisher bekannte Bild dieser Gruppe, das die Frau in einem Kontext verortet – die anderen Arbeiten fokussieren Umriss des Frauenkörpers auf blanken Grund.

Neben den Fackeln zeigen einige Arbeiten auch eine Schlange, skizzenhaft angedeutet als Attribut, was wiederum auf die Tätigkeit des Modells verweisen könnte.¹⁰³² (Abb. 41) Beide Programmnummern – die Feuerjonglage sowie die Schlangenummer – scheinen üblicherweise mit Schwarzen oder als exotisch wahrgenommenen Menschen besetzt worden zu sein: Monika Firla verweist z. B. auf eine Afrikanerin, die während einer Aufführung, ohne Schutz der Hände, heiße Kohlen in die Hand nahm.¹⁰³³ Die Inszenierung Schwarzer Frauen mit Riesenschlange lässt sich bis zur Personifikation „Afrikas“ zurückverfolgen. Firla dokumentiert beispielsweise eine junge Afrikanerin, die im Zirkus Ernst Jacob Renz 1876 mit lebenden Riesenschlangen auftrat¹⁰³⁴, und auch das Plakat „Mahara“ zeigt eine Schwarze Frau mit Schlange.¹⁰³⁵ Ein weiteres Zeugnis liefert Christian Schad, der im Doppelporträt „Agosta der Flügel-mensch und Rasha die schwarze Taube“ eine Schwarze Frau visualisierte, die mit einer *Boa Constrictor*

¹⁰³⁰ Schreiben an das Auswärtige Amt von Dr. Wetzel, Rassenpolitisches Amt der NSDAP, 18.10.1936. Zit. n.: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 475. Barch R 10.01-6383, Blatt 267-272, hier Blatt 271 f.

¹⁰³¹ Vgl. Reed-Anderson, Paulette: Rewriting the Footnotes. Berlin and the African Diaspora. Berlin und die afrikanische Diaspora. Berlin 2000, S. 64. Sie datiert das Programm auf 1938. Vgl. auch: Möhle, Heiko: Betreuung, Erfassung, Kontrolle – Die Deutsche Gesellschaft für Eingeborenkunde. In: Van der Heyden/Zeller 2002, S. 243-251, S. 251.

¹⁰³² Vgl. außerdem „Nyassa mit Schlange nach links“, o. J., Tuschefeder, Pergaminpapier, 31,3x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1690. „Nyassa mit Schlange rechts“, Tuschefeder, Zeichenblockpapier, 25,3/26,7x18,4/21,8 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1691.

¹⁰³³ Vgl. Firla 2010, S. 47. Siehe auch: Jay, Ricky: Sauschlau & Feuerfest: Menschen, Tiere, Sensationen des Showbusiness. Steinfresser, Feuerkönige, Gedankenleser, Entfesselungskünstler und andere Teufelskerle. Offenbach a. M. 1988, S. 283.

¹⁰³⁴ Vgl. Firla 2010, S. 35. Günther, Ernst/Winkler, Dietmar: Zirkusgeschichte. Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus. Leipzig 1986, S. 61.

¹⁰³⁵ Anonym: „Mahara“, o. J. Plakat im Bestand des Münchner Stadtmuseums. Abgebildet in: Haenlein, Carl-Albrecht/Till, Wolfgang: Menschen – Tiere – Sensationen – Zirkusplakate 1880-1930. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1978, S. 79, Nr. 100

aufrat.¹⁰³⁶ Leider ist der Zusammenhang zwischen der Inszenierung und Selbstdarstellung Schwarzer Frauen mit Schlangen zur Personifikation Afrikas noch nicht aufgearbeitet worden. Vermutlich war die Wahl Schwarzer bzw. als exotisch wahrgenommener Menschen für solcherlei Darbietungen durch ihr Äußeres bestimmt, auf das zeitgleiche stereotype Vorstellungen von Archaik und Wildheit projiziert werden konnten. Die Inszenierung fantasievoller und orientalistischer Welten diene dem Vergnügen, und das Modell zu „Nyassa“ scheint Teil eines solchen Unterhaltungsprogrammes gewesen zu sein, zentrales Geschehen im Mittelpunkt der im Bild vor Augen geführten Bühnenorganisation.

Bemerkenswert ist an der großen Anzahl von skizzenhaften Zeichnungen, die die Körperrumrisse, Volumen auf blankem Grund vor Augen führen. Es fällt auf, dass Tappert in diesen „Nyassa“ zwar in einer Pump-/Pluderhose allerdings mit nacktem Oberkörper visualisierte. Dies ist untypisch für eine Schaustellungssituation, da diese Nacktheit durch die Zensurbehörden verboten war; so deutet dieser Umstand darauf hin, dass diese Arbeiten außerhalb der Manege angefertigt wurden. Der leere Grund sowie die relativ unspezifische Räumlichkeit, in der Tappert die Figur verortet, unterstreichen diese Vermutung. Einen solch privaten Rahmen boten beispielsweise die Garderobe des Modells oder das Atelier des Künstlers; der Sessel, auf dem Tappert die Frauenfigur in der Skizze „Sitzende Nyassa“ zeigt, könnte Teil des Interieurs des Künstlers gewesen sein.¹⁰³⁷ Besonders interessant ist, dass sich 14 dieser Zeichnungen hintereinander fügen lassen und „Nyassa“ quasi in einer 360-Grad-Studie zeigen, bei der sich Modell und/oder Künstler drehen.¹⁰³⁸ (Abb. 42-44) In Akribie und Genauigkeit scheint kein Blickwinkel ausgelassen, wurden sogar Detailskizzen seitlich auf manchen Blättern angefertigt und schriftliche Anmerkungen hinterlassen.¹⁰³⁹ Auf den meisten Arbeiten hält die Frau die Arme hoch, mal nach vorn, mal nach unten; sie erscheinen in Bewegung, wie zur Demonstration der nicht gezeichneten Utensilien, mit denen sie sonst auftrat. Bemerkenswert ist die Körperhaltung der Frau, die in den Arbeiten dieser Gruppe wesentlich aktiver und offener ist als in den im Folgenden besprochenen.

In dieser Gruppe scheint „Nyassa“ festgeschrieben in der Rolle der Exotin. Durch Bekleidung und Nacktheit, mit Feuer oder Riesenschlange hantierend, mutet sie fremd an und provoziert romantische und orientalistische Fantasien. Die Frauenfigur ist exotistisches Objekt, das staunende Blicke auf sich zieht und dem Vergnügen der Bildbetrachtenden ebenso dient wie eine Schaustellerin exotistischer Darbietung der Unterhaltung der zuschauenden Subjekte.

¹⁰³⁶ Christian Schad: „Agosta der Flügelmensch und Rasha die Schwarze Taube“, 1929, Öl auf Leinwand, 120x80 cm. Privatsammlung. Abgebildet in: Ratzka, Thomas: Christian Schad. Werkverzeichnis Band I: Malerei. Köln 2008, S. 160, Nr. 2. Vgl. Richter, Günter A.: Christian Schad. Die erste umfassende Monographie zu Werk und Leben des Künstlers. Rottach-Egern 2002, S. 158. Leopold, Rudolf (Hg.): Christian Schad. Retrospektive. Leben und Werk im Kontext. Ausst.-Kat. Leopold-Museum Wien. Köln 2008., S. 146. Peppiatt, Michael: Christian Schad: Porträts der zwanziger Jahre. In: Lloyd, Jill/Peppiatt, Michael (Hg.): Christian Schad. Das Frühwerk 1915-1935; Gemälde, Zeichnungen, Schadographien. Ausst.-Kat. Musée Maillol Paris, Neue Galerie New York. München 2002, S. 33-42, S. 41.

¹⁰³⁷ Vgl. Georg Tappert: „Sitzende Nyassa“, o. J., Tusche, Skizzenbuchpapier, 26,5x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 542.

¹⁰³⁸ Vgl. zusätzlich die Arbeiten: „Nyassa mit erhobenen Arm“, o. J., Tusche, Zeichenblockpapier, 26,7x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1695. „Stehende Nyassa in Pluderhose“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1699. „Nyassa in grüner Hose“, 1926/29, Aquarell, Tusche, Zeichenblockpapier, 26,6x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1592. „Stehende Nyassa“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1694. „Nyassa mit nach vorn gestreckten Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1696. „Nyassa in Rückenansicht mit erhobenen Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1701. „Stehende Nyassa im verlorenen Profil“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,7x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1702. „Drei Nyassa Skizzen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,7x21,7 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1693. „Stehende Nyassa mit Pluderhose“, o. J., Feder in Tusche, Papier, 26,7x22 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 545.

¹⁰³⁹ Vgl. Georg Tappert: „Zwei Nyassa Skizzen“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,4x24 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1700. Georg Tappert: „Drei Nyassa Skizzen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,7x21,7 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1693.

Zwischen individuellem Bildnis und Großstadttypus

Ganz anders verhält sich dies jedoch in der umfangreichsten Gruppe der „Nyassa“-Bilder, in denen Tappert die Schwarze Frau über Kleidung und Interieur in der Großstadt der zwanziger Jahre verortet. In dieser sind sowohl Pastelle, Aquarelle, Bleistift- und Tuschzeichnungen wie auch Ölbilder zu finden.

Deutlichstes Zeichen für die moderne Verortung ist die zeitgenössische Kleidung, bestehend aus Perlenkette, einem wadenlangen Kleid, teilweise einem rosafarbenen Mantel mit Pelzbesatz und vereinzelt einem zeittypischen Topfhut. (Abb.45-46) Das Kleid erscheint in etlichen Arbeiten gelb koloriert und mit Blümchen versehen, es ist gerade geschnitten und scheint ohne Korsett getragen.¹⁰⁴⁰ Seitlich wird der locker fallende Stoff mit einer Klammer gerafft und zusammengehalten. Es ist unklar, ob alle Arbeiten „Nyassa“ in demselben Kleid zeigen oder ob es sich um unterschiedliche Kleider ähnlichen Schnittes handelt, zumal in den Bleistiftskizzen keine Färbung darüber Aufschluss gibt. Das teilweise reduzierte, manchmal auch vernachlässigte Blümchenmuster kann nicht als Indiz gewertet werden.¹⁰⁴¹

Stetes Attribut auf allen „Nyassa“-Bildern ist eine Perlenkette, unabhängig davon, ob im Bühnenoutfit, in zeitgenössischer Bekleidung oder in den später zu besprechenden Aktbildern. Perlenketten besitzen in der Repräsentation Schwarzer Frauen eine ikonografische Tradition und verweisen sowohl auf schönheitliche, exotistische als auch erotische Aspekte. Schmuck an sich war schon immer Teil der Inszenierung von Schönheit. Claudia Lanfranconi legt dar, dass Perlenschmuck seit über 4300 Jahren nachweisbar ist; ein regelrechter Perlenboom setzte jedoch im Europa des 16. Jahrhunderts ein, als die begehrten Schmuckstücke aus Übersee durch die Globalisierung verfügbarer wurden.¹⁰⁴² Dies spiegelte sich auch in der Kunst: So sind Perlen oft als Teil der Venusikonografie sowie als spezifischer Schmuck der Repräsentation Schwarzer Frauen eingesetzt. In überseeischen Kulturen war Schmuck aus Perlen, Korallen und Edelsteinen als Zeichen ethnischer, sozialer, ökonomischer, geschlechtlicher und religiöser Identität verankert.

Insbesondere rote Perlen, meist aus Korallen gefertigt, wie sie beispielsweise in den Gemälden „Aspasie“ von Eugène Delacroix¹⁰⁴³ oder „Olympia“ von Edouard Manet zu sehen sind, galten als Fruchtbarkeitssymbol. Dieser attributive Schmuck wirkte verstärkend exotisierend.¹⁰⁴⁴ Vermutlich wurde dieses Attribut als sehr prägend verstanden, so dass es auch Einzug in das Emblem „Moi libre aussi“ erhalten hat, in dem ungewöhnlicherweise neben der männlichen auch eine weibliche Personifikation zu sehen ist.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁰ Siehe auch: „Nyassa in ihrer Garderobe“, ca. 1926, Tinte, Wasserfarbe, Papier, 26,9x22,1 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Runkel, Hue, Williams Ltd. (Hg.): Georg Tappert: 1880-1957. Ausst.-Kat. Runkel, Hue, Williams Ltd., London. London 1989, S. 40 f. „Nyassa am Tisch“, o. J., Aquarell, Federzeichnung, 27x21,8 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann 1981, S. 77, Nr. 57. „Nyassa II“, o. J., Aquarell, Federzeichnung, 27,5x22 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann 1981, S. 76, Nr. 55. „Nyassa I.“, o. J., Tuschfeder, Aquarell, Vellin, 32,6x25 cm. Verbleib unbekannt. Nachgewiesen bei: Galerie Norbert Blaeser, Steffeln. Online verfügbar unter: <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=111003464&anummer=389>, Stand::19.11.2012. „Sitzende Nyassa im gelben Kleid“, o. J., Aquarell, Zeichenkarton, 49,9x32,7 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1404.

¹⁰⁴¹ Eine Variante des gelben Kleides zeigen die aquarellierte Zeichnung „Nyassa im blauen und im roten Kleid“ sowie eine unbenannte Ölskizze, auf der ein Oberteil ähnlichen Schnitts rosa gefärbt ist. Ob diese Studien Resultat einer Kleiderprobe waren oder Tappert einfach experimentierte, bleibt offen. Vgl. die Arbeiten: Georg Tappert: unbezeichnet, ohne weitere Angaben. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 680. Georg Tappert: „Nyassa im blauen und im roten Kleid“, o. J., Aquarell, Kreide, Zeichenkarton, 50x32,5 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1165.

¹⁰⁴² Vgl. Lanfranconi, Claudia: Frauen und Perlen. Geschichte einer Leidenschaft in Malerei und Fotografie. München 2005, S. 12-19.

¹⁰⁴³ Eugène Delacroix: „Aspasie“, 1824, Öl auf Leinwand, 81x65cm. Musée Fabre, Montpellier.

¹⁰⁴⁴ Vgl. u. a. in Ottavio Miseroni (Werkstatt): „Diana als Mohrin“, um 1610, Kamee, Steinschneider. Kunsthistorisches Museum, Wien. Anton Josef Högler, Johann Baptist Thalhofer: „Afrika und Amerika“, um 1745, Öl auf Leinwand, 95,5x132,5 cm. Mainfränkisches Museum Würzburg. Jacques-Antoine-Félix Moulin: ohne Titel, 1850er, Fotografie, Cliché Bibliothèque nationale de France. Atelier Nadar: „Maria“, ca. 1862, Silberalbuminpapier-Abzug. Cliché Bibliothèque nationale de France.

¹⁰⁴⁵ Simon Louis Boizot, Louis Darcis: „Moi libre aussi“, 1792, Punktier-Stich. Bibliothèque Nationale, Paris.

Hier mag es aber auch die Schönheit der Frau unterstrichen haben, um zu signalisieren, dass die Schönheit ihres Körpers und Geistes weitere Gründe dafür seien, sie nicht in Knechtschaft zu binden.¹⁰⁴⁶

Schönheit und Exotik sind die Aspekte, die Perlenschmuck in visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen unterstrich; wesentlich dabei ist der Farbkontrast der hellen Perlen auf der dunklen Haut. Den zugespitzten Schwarz-weiß-Effekt machte Coco Chanel weltberühmt, indem sie durch die Kombination von Perlenkette und „Kleinem Schwarzen“ ebenfalls in den zwanziger Jahren einen Klassiker schuf.¹⁰⁴⁷ Ob wegen der exotischen Aufladung der „Negrophilie“ der zwanziger Jahre oder aus anderen Gründen: Fest steht, dass zu dieser Zeit Perlenketten en vogue waren. Die doppelte Anbindung zeigt sich sowohl in der Fotografie von Josephine Baker¹⁰⁴⁸ wie auch in den „Nyassa“-Bildern: Es ist ein doppelt lesbares Attribut, das die Schwarze Frau als exotisch und modern ausweist.

In den zwanziger Jahren waren Perlenketten jedoch in erster Linie *en vogue* und modische Accessoires, und so wurde auch Josephine Baker oftmals mit Perlenschmuck abgelichtet.¹⁰⁴⁹ Letztlich ist das Schmuckstück „Nyassas“ ein doppelt lesbares Attribut, das sowohl auf die typische Schwarze als auch die moderne Frau verweist.

Nicht nur Bekleidung, sondern auch die Kontextgestaltung der 37 anderen Arbeiten dieser Gruppe ist modern, zeittypisch. Tappert zeigt „Nyassa“ vermutlich in seinem eigenen Atelier. Zu sehen sind relativ schlichte Möbel, Sessel, Stühle und Tische. Prägnant ist eine geschnitzte Holzfigur, auf einigen Arbeiten sichtbar, deren fratzenhafter Kopf jedoch nicht näher bestimmt werden konnte.¹⁰⁵⁰ Aber ein anderes Attribut liefert Hinweis auf Tapperts Atelier, ein Paravent mit spezifischem Muster, der im Hintergrund einiger Arbeiten zu sehen ist.¹⁰⁵¹ Es handelt sich um eine Arbeit Otto Muellers, die Tappert bei seinem Einzug 1919 in Muellers Berliner Wohnung übernahm.¹⁰⁵² Fotografien belegen die Präsenz des Wand-schirms im Atelier.¹⁰⁵³ Dieser hatte für Tappert eine besondere Bedeutung, wie ein Brief von Otto Mueller aus dem Jahre 1919 bezeugt: „Daß ihnen das Bild von mir einiges gibt, ist mir eine Freude und [ich] freue mich, wenn sie mir Graphik dafür senden.“¹⁰⁵⁴ Trotz all dieser Indizien kann jedoch nicht endgültig belegt werden, ob die „Nyassa“-Bilder in Tapperts Atelier oder andernorts angefertigt wurden – wobei die stets gleichen Einrichtungsgegenstände sowie das fast immer gleiche Kleid auf eine Sitzung sowie das Atelier hindeuten.

¹⁰⁴⁶ Siehe weiterführend: Schmidt-Linsenhoff 1997b.

¹⁰⁴⁷ Vgl. zur umstrittenen Urheberschaft des „Kleinen Schwarzen“: Amy Holman Edelman.: *The little black dress*, New York 1997.

¹⁰⁴⁸ Siehe: „Josephine Baker – Folies Bergère“, 1926, Postkarte. Abgebildet in: Wendl 2006, S. 11.

¹⁰⁴⁹ Siehe: Anonym: „Josephine Baker – Folies Bergère“, 1926, Postkarte. Abgebildet in: Wendl 2006, S. 119.

¹⁰⁵⁰ Vgl. „Aufgestützt stehende Nyassa“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 32,1x37,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landes-museen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1401. „Betäubte Nyassa II“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 43,2x34,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1400. „Nyassa am Tisch vor Paravent“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1721. „Nyassa im Kleid in Rückenansicht“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27,8x22 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1707. „Nyassa und ein Mädchen“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 34,2x19,6/23 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1712. „Nyassa zwischen zwei Tischen“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 43,2x33,6/34,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1399.

¹⁰⁵¹ Vgl. „Nyassa zwischen zwei Tischen“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 43,2x33,6/34,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1399. „Nyassa vor dem Paravent von Otto Müller“, o. J., Bleistift, Velin-Bütten, 32,8x25 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1704. „Nyassa am Tisch mit Mädchen“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 28x16,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1720. Auch Zaida ist vor dem Hintergrund zu sehen. Vgl. die Fotografie „Zaida im Sessel“, um 1929, Fotografie, keine weiteren Angaben verfügbar. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 109, Nr. 193.

¹⁰⁵² Vgl. zur Ateliergestaltung Otto Muellers: Strzoda 2006, S. 266-270.

¹⁰⁵³ Siehe die Fotografie von Georg Tappert im Hochschulatelier vor dem Paravent von Otto Mueller, ~1938, in: Posselt, Dieter W.: *Otto Muellers Streben nach Wandmalerei*. In: Mück, Hans-Dieter (Hg.): *Otto Mueller: Von der Leichtigkeit des Seins. Gemälde, Aquarelle, Farbkreide-Zeichnungen, Druckgraphik, Sammlung Karsch*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Apolda Avantgarde. Utenbach 2008, S. 173-182, S. 178.

¹⁰⁵⁴ Brief von Otto Mueller (Breslau, Akademie, Kaiserin Augusta Platz 3) an Georg Tappert (Berlin), 18.5.1919. Zit. n. Posselt 2008, S. 178.

Bei allen gleichbleibenden Aspekten sind die Bleistift- und Aquarell-Skizzen durch verschiedene Haltungen, Ausdrücke und Perspektiven bestimmt. Bisher konnten 16 Skizzen ausgemacht werden, die die Frau sitzend zeigen, und 15, die sie stehend vor Augen führen. Oft ist ein Tisch in die Haltung einbezogen, auf den die Figur mal aufgestützt und mal angelehnt ist. Selten zeigt Tappert „Nyassa“ frontal, einige Male von hinten und meist in Seitenansicht. Prinzipiell ist aus den Haltungen und Perspektiven keine Reihung wie bei den „Arbeiten in Kostüm“ abzulesen. Nicht nur das Modell scheint die Haltung verändert zu haben sondern auch der Künstler seine Position, wie aus den Perspektiven, dem Hintergrund und den teilweise angedeuteten räumlichen Elementen zu erkennen ist. Die Frage, ob die Arbeiten alle in einer Sitzung entstanden sind, muss offen bleiben, da unklar ist, ob die Zeichnungen vollständig erfasst wurden; zudem fehlen nähere Informationen über Tapperts Arbeitsweise.

Deutlich stehen im Fokus der Aufmerksamkeit des Künstlers Körper, Haltung und Ausdruck „Nyassas“: Eine statische Körperhaltung, oft verschränkte Arme, die Fülle des Körpers und die ernsten Gesichtsausdrücke lassen die Figur geschlossen und distanziert, teilweise sogar abwehrend wirken. Das Gesicht führt Tappert mal diffizil und zart, mal grob und bestimmt, mal vereinfacht abstrahiert oder auch karikierend aus. „Nyassa“ wirkt selten hübsch und elegant, meist müde und abgeschlafft, zum Teil grob und hässlich und ist manchmal auch neutral und unspezifisch gezeichnet. Tapperts Stil ist zwar vorwiegend naturalistisch orientiert, jedoch weist er keine fotorealistische Genauigkeit auf, sondern fokussiert Ausdruck und Haltung in Körper, Gestik und Mimik. Die Individualität des Modells tritt hinter der durch die Zeichenweise betonten Bildebene zurück; dies mag intendiert gewesen sein, kann aber auch von spontaner Begeisterung für spezifische Elemente zeugen. Die Studien wirken insgesamt wie eine Annäherung, ein Kennenlernen und ein intensives Studium und scheinen auf der Suche nach dem repräsentativen Ausdruck, der entsprechenden Haltung, dem Bildnis an sich.

Einen solchen repräsentativen Ausdruck scheint Tappert in den Pastell-/Ölskizzen verfolgt und schließlich in den zwei porträthaften Ölbildnissen gefunden zu haben. Die Farbstudie „Kopf Nyassa im Profil“¹⁰⁵⁵, die das Spiel zwischen Kopfform, Pelzkragen und Gesichtsausdruck fokussiert und in der der diffizil hervorgehobene Augenaufschlag und die vorgestreckte Lippe bemerkenswert sind, „Bildnis Nyassa nach rechts“¹⁰⁵⁶, eine Bleistiftzeichnung, die „Nyassa“ mit Kopfbedeckung im Profil visualisiert, und „sitzende Nyassa“¹⁰⁵⁷, zeigen die Frau jeweils in dem gleichen rosafarbenen Mantel, wie ihn auch die Figur auf dem Ölbildnis „Negerin Nyassa mit Muschel“ (Abb. 45) trägt.¹⁰⁵⁸ Ebenfalls identisch scheint der Sessel. Möglicherweise handelt es sich bei den Hüft- und Brusttücken um Vorarbeiten zu dem Ölbild. „Negerin Nyassa mit Muschel“ zeigt die Frau mit leicht gedrehtem Körper und dem Gesicht *en face*, die Studien hingegen visualisieren ihr Profil. Besondere Ähnlichkeiten stellen sich zwischen dem Ölbild und „Sitzende Nyassa“ ein, da Arm- und Körperhaltungen identisch sind und sie in der gleichen Haltung aus zwei verschiedenen Blickwinkeln gemalt scheint. Auffällig bei beiden Arbeiten ist der sehr tiefe Ausschnitt des Mantels, unter dem die Frau unbekleidet scheint. Auf dem Ölbild führt der Saum der Mantelhälften in seiner Kurvenform diesen Einblick über den fülligen Körper der Frau fort. Einzig die weiße Perlenkette schmückt das Dekolleté. Eine Sexualisierung „Nyassas“ wird jedoch nicht nur über den Ausschnitt, in dem provokant die Perlen liegen, evoziert, sondern auch durch eine Muschel, die hinter ihr auf einem Tisch liegt.¹⁰⁵⁹ Die Formanalogie zu weiblichen Geschlechtsorganen wird über die rosa-/hautfarbene Kolorierung von Muschel zu Mantel auf den Frauenkörper übertragen¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁵ „Kopf Nyassa im Profil“, 1929, Öl auf Papp, 46,5x36 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

¹⁰⁵⁶ „Bildnis Nyassa nach rechts“, o.J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 46,8x36,6 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 2035.

¹⁰⁵⁷ „Sitzende Nyassa“, um 1929, Pastell, 65x50 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

¹⁰⁵⁸ Von der Lehnform her könnte es sich um eben jenen Sessel handeln, in dem Tappert „Nyassa“ auch in ihrem Bühnenkostüm gezeichnet hat, so dass dieser ein Indiz für die angenommene Räumlichkeit des Ateliers ist.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg 1992, S. 199 f.

¹⁰⁶⁰ Die Muschel liegt auch im Hintergrund einer Ölstudie aus dem Fundus des Schloss Gottorf, die bisher weder publiziert noch katalogisiert worden ist (unbezeichnet, ohne weitere Angaben. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 680). In seiner Anlage ähnelt es der Zeichnung „Aufgestützt stehende Nyassa“ (o. J., Bleistift, Zeichenblock-

Eine sichere Benennung erfährt das zweite Ölbild, das Tappert ohne die symbolisch aufgeladenen Attribute fertige: „Sitzende Nyassa mit Perlenkette“ (Abb. 46). Das Kniestück zeigt die Frau im gelben Blümchenkleid auf einem Stuhl an einem Tisch sitzend, den Kopf im Viertelprofil, den Körper in Frontalansicht. Für diese Arbeit konnte keine vorbereitende Studie ausgemacht werden; lediglich die Bleistiftskizze „Sitzende Nyassa am Tisch“ ähnelt diesem.¹⁰⁶¹ Im Ölbild reduziert Tappert die Raumsituation gegenüber der Zeichnung und wählt einen engeren Ausschnitt.

Beeindruckend sind die Ölbilder Tapperts durch ihre monumentale Wirkung. Rein formal – durch die Wahl der Ausschnitte, die Haltungen sowie die Bildtitel – wirken „Nyassa mit Muschel“ und „Nyassa mit Perlenkette“ wie Porträts: Das so evozierte Blickregime zielt auf die Repräsentation des abgebildeten Individuums – und dies erstaunt angesichts der großen Zahl von Typenbildnissen Schwarzer Frauen zu der Zeit in Deutschland: Ist eine Schwarze Frau – „Nyassa“ – bei Tappert porträtwürdig geworden? Zwar mehrten sich Porträts Schwarzer Menschen in europäischer und amerikanischer Kunst im Zuge Schwarzer Emanzipationsbewegungen, deren Zentren im angelsächsischen und frankophonen Raum lagen.¹⁰⁶² Die Einflüsse in der Kunst waren jedoch in Deutschland weit weniger ausgeprägt als in anderen Ländern. Um die Porträtwürdigkeit innerhalb der „Nyassa“-Bilder zu untersuchen werden als Vergleich Arbeiten von Jan Sluijters von Tonia Stieltjes herangezogen, die er etwa zeitgleich zwischen 1918 und 1922 in den Niederlanden in expressionistisch-fauvistischer Manier fertigte.¹⁰⁶³ Einige Arbeiten, wie z. B. „Legends“¹⁰⁶⁴, bleiben im mythologischen Bildzitat verhaftet, andere wiederum fokussieren die Schwarze Frau als porträtwürdig, z. B. „Mulattin“/„Negerin met groene blouse“¹⁰⁶⁵, „Portret van Tonia Stieltjes“¹⁰⁶⁶, „Mulattin in interieur“¹⁰⁶⁷. Im Bildmittelpunkt steht hier die individuelle Persönlichkeit Tonia Stieltjes, einer Frau, die zweimal verheiratet war und mit ihrem zweiten Mann Wim Stieltjes nach Paris ging, wo sie nach Ansicht von Jacqueline de Raad einen „bohemian lifestyle“¹⁰⁶⁸ geführt haben soll. In Paris pflegte sie auch ihre Freundschaft zu Piet Mondrian. Diese selbstbestimmte Frau, die das „Algemeen Handelsblad“ sogar als „Suffragette“¹⁰⁶⁹ bezeichnete, zeigt Sluijters nicht (stereo-)typisiert, sondern als eine moderne, individualisierte Frau in mondäner, eleganter Garderobe in zeitgemäßen Inte-

papier, 32,1x37,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1401). Der Ausschnitt der Ölskizze wurde gegenüber der Zeichnung verkleinert und verstärkt so den Blick auf die Frau im Mittelpunkt der Darstellung. Als ergänzende Attribute liegen die hölzerne Statue sowie die rosafarbene Muschel auf einem Tisch im Hintergrund. Durch das rosafarbene Kleid sowie die gescheitelte Frisur und das relativ glatt dargestellte Gesicht wirkt die Figur insgesamt jünger und frischer. Wie das Werk in das Oeuvre einzuordnen ist und ob es sich um das gleiche Modell handelt, bleibt zu klären, bis weitere Quellen auftauchen.

¹⁰⁶¹ „Sitzende Nyassa am Tisch“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,4x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1714.

¹⁰⁶² Der Panafrikanismus entstand auf den Westindischen Inseln um 1900 und beschreibt eine weltweite Interessens- und Protestbewegung gegen Rassismus und Imperialismus. In Deutschland steht die Bewegung heute für eine „gesellschaftspolitische Weltanschauung, Moralphilosophie und Bewegung, die von Menschen aus Afrika und mit afrikanischer Herkunft getragen wird und in der sie sich als Teil einer globalen afrikanischen Gemeinschaft sehen.“ (<http://www.panafricanismusforum.net/ueber-uns.html>, Lesedatum 17.07.2012) Die *Harlem Renaissance* war eine künstlerische Bewegung afroamerikanischer SchriftstellerInnen und MalerInnen zwischen 1920 und 1930, die sich gegen den alltäglichen Rassismus und das weiße Überlegenheitsverhalten auf künstlerischer Ebene wehrten. Führende Köpfe waren W.E.B. Du Bois und Alain Locke. Diese Bewegung beeinflusste eine ihr zeitlich nachfolgende, die der *Négritude*. Léopold Sédar Senghor, der erste Präsident des Senegal, und Aimé Césaire prägten den Begriff der *Négritude* in den dreißiger Jahren im Zuge der Dekolonisation. Vgl. Onlinedokument: <http://www.panafricanismusforum.net/ueber-uns.html>, Lesedatum 17.07.2012. Finkelman/Wintz 2004.

¹⁰⁶³ Die genaue Anzahl der Arbeiten ist unbekannt, Jacqueline de Raad machte bisher 8 Ölbilder und 4 Zeichnungen aus. Vgl. Raad, Jacqueline de: On Painting From Negroes and Jan Sluijters Favourite Model Tonia Stieltjes. In: Kolfin, Elmer/Schreuder, Esther (Hg.): *Black is Beautiful. Rubens to Dumas*. Ausst.-Kat. De Nieuwe Kerk, Amsterdam. Zwolle 2008, S. 124-136. Die aufgeführten Bildtitel sind der Datenbank des „Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie“ entnommen. Online verfügbar unter: http://website.rkd.nl/Projecten/Jan_Sluijters-project, Stand: 15.11.2012.

¹⁰⁶⁴ „Legende“, 1919, Öl auf Leinwand, 90x200 cm. Caldic Collection, Rotterdam.

¹⁰⁶⁵ „Mulattin“/„Negerin met groene blouse“, 1919, Wasserfarbe, Kreide, Kohle, Papier, 760 x 550 mm. Nachgewiesen bei: Christie's Amsterdam 1995.

¹⁰⁶⁶ „Portret van Tonia Stieltjes“, 1922, Öl auf Leinwand, 103x81 cm. Particuliere collectie, Baarn.

¹⁰⁶⁷ „Mulattin in interieur“, 1920, Wasserfarbe, Tinte, Papier, 410x295 mm. Particuliere collectie de Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

¹⁰⁶⁸ Raad 2008, S. 131.

¹⁰⁶⁹ Redeker, Hans: Wiliam Stieltjes de man die Mondriaan hielp. In: *Algemeen Handelsblad*. 1.10.1966. Zit. n. Raad 2008. S. 130.

rieurs. Die zum Teil widersprüchlichen Bildtitel, die sowohl personifizieren als auch rassifizieren, mal wie objektive Beschreibungen und dann wieder mystifizierend wirken, beeinträchtigen zwar bis zu einem gewissen Grad die Wahrnehmung, doch nichtsdestotrotz bleibt der vorherrschende Eindruck der der Repräsentation einer Persönlichkeit und nicht eines Typus.

Der Bewertung von Stieltjes Arbeiten als Porträts steht kritisch eine enge Porträtdefinition gegenüber, wie sie z. B. Gottfried Boehm für Bildnisse der Renaissance vornimmt und wie sie Jutta Hülsewig-Johnen bei ihrer Analyse neusachlicher Porträts anlegt¹⁰⁷⁰: Demnach widerspräche die expressive Bildsprache dem Porträtstatus, da die Bildebene über die Bedeutungsebene dominiere. Gefragt wird jedoch weniger nach einem engen Porträtstatus als vielmehr nach der Porträtwürdigkeit Schwarzer Frauen. Letztere muss nicht mit der strengen Definition einhergehen, sondern als bemerkenswert gegenüber ikonografischen Traditionen der Repräsentation Schwarzer Frauen stellt sich bei Sluijters heraus, dass Individualität und Persönlichkeit einer Schwarzen Frau in den Bildmittelpunkt rücken.

Der Porträtmalerei der Neuen Sachlichkeit war es ebenfalls ein Anliegen, etwas über die Persönlichkeit eines Menschen hinaus auszusagen. In Porträts

„entwarf eine junge, realitätsbezogene Künstlergeneration [...] das spannungsgeladene Bild der Weimarer Republik im Spiegel seiner Repräsentanten und sozialen Gegensätze.“¹⁰⁷¹

Oftmals war mit dieser Zielvorstellung Kritik an der „Perversion der Werte in dieser Zeit“¹⁰⁷² verbunden. Doch trotz ähnlicher Zielvorstellungen, Menschen gleichzeitig als Individuen und auch in ihrer gesellschaftlichen Situation zu erfassen, differieren Porträts der Neuen Sachlichkeit stilistisch und inhaltlich. Die Bandbreite reichte nach Ansicht Joachim Heusinger von Waldeggs von veristischer Schärfe über desillusionierenden Realismus bis zu neutralisierendem Konstruktivismus.¹⁰⁷³ Gemeinsam war Kunstschaffenden dieser Richtung ein kollektivistisches Menschenbild, welches zumeist über Typisierungen der Berufe, der Lebensumstände oder des sozialen Kontextes illustriert wurde. Im Vordergrund stand ein naturalistischer Stil, verbunden mit dem Anspruch von Wahrhaftigkeit¹⁰⁷⁴ wie auch einer Absage an verschönernde Idealisierungen. Stilistisch bedingt und mit der Verweisfunktion auf das Umfeld wurde Details große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Bildnisse vermittelten oft privaten Charakter, indem ungeohnt private Einblicke in das Leben der Menschen geboten wurden. Von Bedeutung war auch die Ausschnittwahl, die in ihrer Fokussierung häufig eine monumentale Wirkung erzielte.¹⁰⁷⁵ Diese Porträtaufassung stand jedoch – ähnlich wie die des Expressionismus – in der Kritik, „das Porträt seiner eigentlichen inhaltlichen Bedeutung beraubt“¹⁰⁷⁶ zu haben. Im Expressionismus bezog sich der Vorwurf auf die malerischen Mittel, die das Naturvorbild übertönen würden¹⁰⁷⁷ und bezüglich Christian Schads neusachlicher Arbeiten kritisiert Jutta Hülsewig-Johnen die „seelenlose Addition von physiognomischen Elementen, deren Zusammenwirken in seiner Perfektion einen Typus installiert“¹⁰⁷⁸. Dies

¹⁰⁷⁰ Vgl. Hülsewig-Johnen, Jutta: Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit. In: Hülsewig-Johnen, Jutta. (Hg.): Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Pfalzgalerie Kaiserslautern. Bielefeld 1990, S. 8-24.

¹⁰⁷¹ Rüger, Christoph B.: Vorwort. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum. Bonn 1976, S. 8.

¹⁰⁷² Heusinger von Waldegg, Joachim: Einführung. Das Porträt als Dokument der Epoche. In: Ders. (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 9-23, S. 17.

¹⁰⁷³ Vgl. Heusinger von Waldegg 1976b, S. 14. Siehe ebenfalls: Oellers, Adam C.: Bemerkungen zur Ikonographie des Porträts der zwanziger Jahre. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 47-81, S. 63.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Meidner, Ludwig: *Septembermanifest*. In: Kunstblatt. Nr. 3, 1919. S. 332. Vgl. Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie. Köln 1992, S.15. Oellers 1976a, S. 52.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Heusinger von Waldegg 1976b, S. 18.

¹⁰⁷⁶ Oellers, Adam C.: Porträt und Porträttheorie der zwanziger Jahre in zeitgenössischen Quellen und Künstlerzitaten. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 101-110, S. 102.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷⁸ Hülsewig-Johnen 1990b, S. 15.

„behindert [...] die Möglichkeit, in diesem Bildnis einen individuellen Menschen zu erkennen, das heißt im dargestellten Menschen die Illusion einer lebenswirklichen Individualität zu sehen, einen Charakter, ein Ich zu erkennen“.¹⁰⁷⁹

Beispielhaft für die Anfertigung neusachlicher Bildnisse steht Christian Schad. Dieser Künstler fokussiert in seinem Oeuvre – vor allem in den Bildnissen zwischen 1925 und 1930 z. B. mit „Lotte“¹⁰⁸⁰ – den Typus der „moderne[n], selbständige[n] Frau der zwanziger Jahre“¹⁰⁸¹. Auffällig sind der Gebrauch individualisierender Bildtitel und die Mimesis-Tendenz der Darstellung sowie der Blickkontakt zu den Betrachtenden. Hülsewig-Johnen macht jedoch bei Schad auf die Wiederholung der Stilmittel sowie den Gebrauch physiognomischer Versatzstücke aufmerksam: „die strichförmige Feinheit der Augenbrauen, der schmal geschlossene Mund, die makel- und faltenlose Glätte des Gesichts“¹⁰⁸². Durch die ebenmäßigen Oberflächen, die gleichmäßigen Gesichtszüge und die geradezu versteinerten Gesichtsausdrücke wirken die Arbeiten glatt und unberührbar, die Abgebildeten unnahbar und unpersönlich, es scheinen die Blicke der Betrachtenden an ihnen abzurutschen. Diese Distanzierung steht im Widerspruch zu den individualisierenden Bildtiteln, die Porträts individueller Persönlichkeiten suggerieren. Besonders gut lässt sich dies Abgleiten an den Augen und Blicken der Figuren festmachen. Schads Ölbild „Agosta der Flügelmensch und Rasha die schwarze Taube“¹⁰⁸³ zeigt im Vergleich mit der vorgängigen Kohlezeichnung¹⁰⁸⁴ den absichtsvollen Einsatz glatter Perfektion: In der Kopfstudie wirkt „Rasha“ lebendiger, berührter, emotionaler. Der Reiz der Kohlezeichnung liegt im Spiel zwischen *finito* und *infinito*, zwischen skizzenhafter Andeutung und intensiverer Ausarbeitung einzelner Partien. Ein Blick auf die Augen bringt den Effekt von Schads Technik auf den Punkt: In maskenhafter Erstarrung geht der Blick durch die fixierenden, frontal die Betrachtenden anblickenden Augen hindurch ohne einen Nachklang zu hinterlassen. Die abgebildete Person selbst ist nicht greifbar.

Tapperts Bildnisse sind der weiten Gruppe neusachlicher Porträts zuzuordnen: Seine Stilistik ist eine Absage an verschönernde Idealisierung. Er zeigt Menschen in ihrem beruflichen und/oder persönlichen Umfeld und fokussiert gleichzeitig ihren Charakter. Die Detailgenauigkeit seiner Malweise wirkt pointiert und bringt Abwechslung in die sonst eher statischen, monumentalisierenden Darstellungen. Im Gegensatz zur unnahbaren Stilistik Schads sind Tapperts Frauen persönlich fassbarer. Seine stärker malerische Auffassung verleiht den Figuren mehr Charakter, Ausdruck und Offenheit. Er modelliert Körper- und Gegenstandsformen in rhythmischer Malweise aus, so dass die Bilder mit dem teilweise durchscheinenden Pinselduktus und stellenweise opaken Farbauftrag sehr plastisch und bewegt wirken. Weitgehend wahrt Tappert realistische Züge, und es hat den „Anschein der lebenswirklichen Gegenwärtigkeit eines individuellen Menschen“¹⁰⁸⁵, so dass in seinen Arbeiten die persönliche außerbildliche Referenz zum Tragen kommt, die Hülsewig-Johnen bei Schad vermisst. Tapperts Frauen schauen jedoch in den seltensten Fällen die Betrachtenden direkt an. Da aber ihre Augen zumeist verschattet, verschleiert und in sich gekehrt wirken, ist der Blick der Betrachtenden von diesen Augen magisch angezogen und vermag der von Tappert ins Bild gesetzten Emotionalität nachzuspüren. Dies und seine rhythmische Stilistik evozieren so letztlich den Ausdruck der dargestellten Personen und leisten einen individualisierenden Beitrag. So erscheint eine Schwarze Frau in den beiden großformatigen Ölbildern Georg Tapperts, „Nyassa mit Perlenkette“ und „Negerin Nyassa mit Muschel“, im Vergleich mit Jan Sluijters und Christian Schads Arbeiten porträtwürdig geworden zu sein.

Doch auch Georg Tapperts Stilistik folgt, wie die Christian Schads, gewissen Prinzipien: Tappert hat einen Hang zu Überzeichnungen, er integriert teilweise groteske und komische Elemente in seine Dar-

¹⁰⁷⁹ Ebd.

¹⁰⁸⁰ Christian Schad: „Lotte (Die Berlinerin)“, 1927, Öl auf Holz, 66,2x54,5 cm. Sprengel Museum Hannover.

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Ebd., S. 16.

¹⁰⁸³ Christian Schad: „Agosta der Flügelmensch und Rasha die Schwarze Taube“, 1929, Öl auf Leinwand, 120x80 cm. Privatsammlung.

¹⁰⁸⁴ Christian Schad: „Rasha, die schwarze Taube“, 1929, Kohle auf Papier, 38x36 cm. Privatsammlung.

¹⁰⁸⁵ Hülsewig-Johnen 1990b, S. 9.

stellungen. Dabei betont er häufig die Nasen-Mundpartie, pointiert die Nasenspitze oder zeigt Frauen mit vollen, aufgeworfenen Lippen, wie dies z. B. bei der Zeichnung „Alte im Café“¹⁰⁸⁶ oder dem Ölgemälde „Sitzende mit Hut und Veilchenstrauß“¹⁰⁸⁷ deutlich wird. Zu diesen physiognomischen Typisierungstendenzen kommen die meist müden, ernsten Gesichtsausdrücke, die insofern etwas Typisches haben könnten, da die Modelle, also die Menschen, denen Tappert auf der Straße begegnete und die oft hart arbeiten mussten, vermutlich tatsächlich vom Leben gezeichnet waren. So birgt auch das bevorzugte Umfeld, aus dem Tappert seine Modelle rekrutierte und mit dem er die Arbeiten kontextualisierte, auch gewisse Typisierungstendenzen. Ähnlich wie Schad suchte Tappert bestimmte Frauentypen aus. Dabei konzentrierte er sich in den zwanziger Jahren vorwiegend auf dicke, füllige Frauen und solche, die mit schlanker, knabenhafter Figur, Kurzhaarfrisur und androgyner Kleidung dem Typus der neuen, modernen Frau entsprachen. Insbesondere Tapperts Vorliebe, seine Modelle stets im gleichen Umfeld zu suchen, lässt vermuten, dass er das „Berliner Milieu“ intensiv studieren und repräsentieren und nicht nur individuelle Bildnisse anfertigen wollte. Bartholomeyczik beschreibt das Milieu als Öffentlichkeit, in der Tappert

„Frauen [begegnete], die im Berlin dieser Jahre allgegenwärtig waren, aber von der Kulturindustrie nicht registriert und von den Bürgern und Erfolgreichen naserümpfend abgetan, allenfalls im Scheinwerferlicht goutiert oder heimlich aufgesucht wurden.“¹⁰⁸⁸

Die Typisierungstendenzen scheinen eben auf dies Milieu zu verweisen. Und so nehmen Tapperts „Nyassa“-Bilder einen Zwischenstatus ein: Sie zeigen eine porträtwürdig gewordene Schwarze Frau, die eine exotische Variante eines Milieutypus verkörpert.

Tabubruch und Fetischisierung im Akt

Dieser Zwischenstatus spricht auch aus jenen fünf Aktbildern, die Tappert von „Nyassa“ visualisierte.¹⁰⁸⁹ (Abb. 47) Davon wurden „Nyassa Akt mit Schuhen und Strümpfen“ sowie „Rückenakt mit Strümpfen“ farbig aquarelliert. Fast alle Zeichnungen weisen eine intensive Binnenzeichnung und eine angedeutete Raumsituation auf. Nur das Hüftstück „Akt Nyassa“ ist wesentlich zarter gearbeitet und erinnert in der Armhaltung der Figur an die Studien im Bühnenoutfit; die angedeutete Gesäß-Rundung könnte auch als nicht weiter ausgeführte Pluderhose gelesen werden.

Wie aus den Titeln hervorgeht, ist „Nyassa“ in den Aktbildern nicht ganz nackt: Die in einem Interieur positionierte Frau trägt die Perlenkette sowie zeitgemäße Schuhe und Strümpfe. Im Mittelpunkt steht, durch die Attribute in der Entblößung betont, ihr Körper, dem sich Tappert detailgenau, geradezu skopisch nähert. Intensiv arbeitet er in den Zeichnungen die Körperformen heraus und schildert eindringlich und sehr realistisch die ausladenden Formen. In der Genauigkeit scheint Tappert zwar das Individuelle herauszuarbeiten, doch in der Konzentration und Überzeichnung des Körpervolumens, das Tappert in seiner zeichnerischen Hingabe geradezu fetischisiert, tritt die Persönlichkeit wiederum zurück und gender wird überbetont. In der Fokussierung auf den Körper vernachlässigt Tappert zu den Blatträndern hin die umgebenden Elemente der Raumausstattung.

Diese Aktzeichnungen hätten sicher auf Tapperts Zeitgenossen provokativ gewirkt: Die Nacktheit Schwarze Frauen war in der Kunst reglementiert, meist wurden nur die entblößten Brüste gezeigt.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁶ „Alte im Café“, o. J., Bleistift auf Papier, 31,4x24 cm. Schleswig Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

¹⁰⁸⁷ „Sitzende mit Hut und Veilchenstrauß“, o. J., Öl auf Leinwand, 100x70,5 cm. Schleswig Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

¹⁰⁸⁸ Bartholomeyczik 2008b, S. 60.

¹⁰⁸⁹ Siehe auch: „Stehender Akt Nyassa“, o. J., Kohle, Papier, 43,4x33,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 566. „Sitzender Akt Nyassa“, o. J., Kreide, Büttenpapier, 43,2x33,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1188. „Akt Nyassa“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 16,9x15,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 3920. „Rückenakt Nyassa mit Strümpfen“, o. J., Aquarell, Bleistift, Vellin-Bütten, 43,5x33,6 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1188.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Kapitel „3.2.1. Kippfiguren und Ambivalenzen - Personifikation Afrikas“. Die Arbeiten Kirchners, die eine nackte Schwarze Frau visualisieren, wie z. B. „Schlafende Milly“, sind so stark abstrahiert, dass sich ohne die Namensnennung keine außerbildliche personale Referenz herstellen ließe, und sich so auch keine so starke Provokation ergibt wie bei Tappert.

Vollständig nackte Schwarze Frauen waren in der Regel nur in pornografischer oder anthropologischer Fotografie präsent.¹⁰⁹¹ Dabei fokussieren pornografische Bilder Sexualmerkmale und zeigen Frauen als willige Objekte männlicher Fantasien. Und in der anthropologischen Fotografie ging es im Wesentlichen um einen vergleichenden Blick, der mittels dreier Ansichten (frontal, im Profil und von hinten) evoziert wurde und der nach Differenzen zur europäischen Norm anhand spezifischer Merkmale und Markierungen suchte. Die weiblichen Körperbilder fungierten als entindividualisierter Kollektivkörper eines „Rassetypus“ oder einer Ethnie.

Tappert zeigte „Nyassa“ jedoch weder in typisch anthropologischer noch in pornografischer Darstellungsweise. Vielmehr liegt der Schlüssel zum Verständnis in der ikonografischen Tradition: Zum einen gibt es einen Anknüpfungspunkt an die Personifikationen Afrikas, deren oftmals entblößter Körper – ebenso wie in der frühen Kolonialliteratur – mit dem Kontinent gleichgesetzt wurde. Tappert spannt den Bogen über den Namen „Nyassa“, der eben nicht nur für die Frau, sondern auch See und Land steht. In der Skizze „Akt mit Strümpfen und Schuhen“ wird dieser Zusammenhang auf den Punkt gebracht, indem im Bild ein Bild zu sehen ist, das einen See in abstrahierter Weise zeigt, der mit „Nyassa“ unterschrieben ist. Zum andern lässt sich ein Bezug zu den Repräsentationen von Saartje Baartman – nicht zuletzt aufgrund der vergleichbaren Körperfülle – herstellen.¹⁰⁹² Baartman galt in der Imagination als „Hottentottenvenus“ lange Zeit als Prototyp der Schwarzen Frau schlechthin. Zwischen rassistischer Herabminderung und sexistischer Verfügbarmachung – sowohl sexualisiert als auch ethnisiert – wurde die „Hottentottenvenus“ äußerst ambivalent wahrgenommen.

„Nyassa“ wird in Aktbildern gleichermaßen zwiespältig dargestellt: Einerseits zeigt sich die Faszination Tapperts für den nackten Körper der Schwarzen Frau und integriert erotisch aufgeladene Elemente wie Schuhe und Strümpfe sowie auch die spitzen Brustwarzen, die Schaulust anregen sollen. In „Stehender Akt Nyassa“ zeigt Tappert die Frau selbstbewusst mit in der Hüfte aufgestütztem Arm, in anderen Arbeiten wirkt sie jedoch in schlafferer Körperhaltung müde und mit dem Arm vor der Brust, wie um sich schamhaft zu bedecken, geschlossen, der Blick ist meist abgewendet.

Doch die Körperhaltung wirkt schlaff, müde, schonungslos und unvermittelt imaginiert der Künstler die füllige, nackte Schwarze Frau – ganz im Widerspruch zum schlanken, androgynen Schönheitsideal der Zeit. Tappert überblendet die Figur mit sexualisierten Attributen erotischer Darstellung. Durch ihre Statur und die scheinbar nachlässig herab gerutschten Stümpfe wird sie als Gegenbild der begehrenswerten, erotischen Frau imaginiert.¹⁰⁹³ Auf „Nyassa“ bzw. ihren sexualisierten, rassifizierten und deklassierten Körper ist dennoch ein herrschenden Normen entsprechendes Begehren gerichtet, das ihre Darstellung als „cupidonorm“ charakterisiert, wie Sabine Ritter dies auch bezüglich der Konstruktion der „Hottentottenvenus“¹⁰⁹⁴ feststellte. Die Aktbilder verankern den dargestellten Körper zwischen einer Subjekt- und Objekt-Position. Durch Materialverwendung, Ausführung und fehlende Gesamtkomposition weisen die Arbeiten einen Studiencharakter auf. Folglich ist die nackte „Nyassa“ im zeitgenössischen Ambiente bei Tappert zwar darstellungswürdig nicht aber bildwürdig – im Sinne von veröffentlichungswürdig – geworden; möglicherweise hätte ihre Darstellung im Mittelpunkt eines repräsentativen Gemäldes einen zu großen Tabubruch bedeutet.

Zwischen Milieutypus und autonomem Individualporträt

Georg Tappert zeigt in allen drei untersuchten Sujets der „Nyassa“-Bilder eine intensive Auseinandersetzung mit der Figur. Es scheint, als suche er spezifische Aspekte. Diese offenbaren sich in der Auffällig-

¹⁰⁹¹ Siehe in diesem Sinne Fotografien bei Stratz' aber auch die Fotografie aus dem Nachlass eines Angehörigen einer Schutztruppe in Deutsch-Südwest, 1913-1919, keine weiteren Angaben verfügbar. Abgebildet in: Lorbeer/Wild 1993, S. 48. Prince Roland Bonaparte: Ohne Titel, (nicht identifizierte Frau im Jardin Zoologique d'Acclimatation auf der Exposition Universelle), 1889, Fotografien. Getty Museum, Los Angeles.

¹⁰⁹² Vgl. Kapitel "3.1. Ikonografien Schwarzer Frauen – Die Hottentottin".

¹⁰⁹³ Vgl. Deloria 2004, S. 3ff.

¹⁰⁹⁴ Ritter 2009, S. 123.

keit, dass Tappert stets individualisierende und typisierende Aspekte vereint. Somit zeigt er sich ganz der Porträtauffassung der Neuen Sachlichkeit verhaftet.¹⁰⁹⁵ Ihr Ziel war es, sowohl den individuellen Menschen als auch diesen in seinem sozialen Umfeld darzustellen. Das dahinter stehende kollektivistische Menschenbild ist als Gegenreaktion auf den Subjektivismus des Expressionismus, dessen utopisch idealistisches Weltbild sowie dessen Erschütterung durch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zu verstehen.¹⁰⁹⁶ Helmut Lethen beschreibt die zwanziger Jahre als einen „Augenblick tiefwirkender Desorganisation“, in der „vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft“ keine Gültigkeit mehr besaßen.¹⁰⁹⁷ Der durch die Krise orientierungslos gewordene Mensch suchte Halt und Verortung und fand beides in seinem Bezug zum sozialen System.¹⁰⁹⁸ Resultat dieser sozialen Desorganisation war ein „Hang zur Schematisierung“¹⁰⁹⁹ und zu Verhaltenslehren. „Sie ermöglichen, Vertrauenszonen von Gebieten des Misstrauens abzugrenzen und Identität zu bestimmen“.¹¹⁰⁰ Die Typisierung bot dabei eine Möglichkeit des Haltes und der Weltsicht, indem sie Stellung, Rang und Situation der Porträtierten offenbarte. Allerdings ist der „[ästhetische Stellenwert]“ des „Typischen innerhalb der Porträttheorie der 20er Jahre“ nicht definiert worden.¹¹⁰¹ Adam Oellers erkennt in der Typisierung den Wunsch, die bloße naturalistische Kopie zu überwinden und das Allgemeine im Besonderen des dargestellten Individuums herauszustellen.¹¹⁰² In der Porträtmalerei wurde versucht, die Person über die individuelle Anschaulichkeit sowie die Lebensumstände zu erfassen.¹¹⁰³ Die Typisierung erstreckte sich dabei auf den sozialen Bereich (vor allem Berufs- und Schichtzugehörigkeit), erfolgte aber oft auch im psychophysiologischen Bereich, auf der Ebene von Ausdruck und Charakter oder aber über Attribute, die nach Ansicht von Oellers als Freude am Gegenständlichen, zeithistorische Dokumente, symbolisch für das Dargestellte oder als Fetische gelesen werden können.¹¹⁰⁴ Im Ganzen fällt auf, dass neusachliche Porträts sich zwar stilistisch ähneln, doch der Grad der Typisierung und der erkennbaren Individualisierung differierten.¹¹⁰⁵

Die neusachliche Porträtmalerei verfolgt zum Großteil einen sozialkritischen Ansatz, indem sich die Kunst der breiten Arbeiterschicht zuwandte und vor allem „ehemalige Randfiguren der Gesellschaft [...] im Zeichen einer neuen sozialen Aufmerksamkeit und menschlichen Anteilnahme nunmehr bildwürdig“ wurden.¹¹⁰⁶ Oellers konstatiert, dass die Kunst zu Beginn in neuer Solidarität zwischen Intellektuellen und Arbeitern noch politisch engagiert war, doch mit der „Stabilisierung der Weimarer Republik“ sei diese Allianz verblasst.¹¹⁰⁷ Es zeigt sich, dass Frauen im neusachlichen Porträt stark unterrepräsentiert waren. Wenn sie denn dargestellt wurden, handelte es sich meist um solche Porträts des „proletarischen und kleinbürgerlichen Milieus“. Oft waren diese Bildnisse auf die „Sphäre des Vergnügens und der Unterhaltung“ bezogen.¹¹⁰⁸ Indem sich einzelne Künstler vorwiegend auf einen Bereich konzentrierten – so wie Tappert sich den Frauen der Unterhaltungsbranche, der Cafés und der Straße zuwandte – entstand geradezu ein „[enzyklopädischer] Querschnitt der Berufe, Tätigkeiten und Schichtzugehörigkeiten“.¹¹⁰⁹

¹⁰⁹⁵ Brigitte Lohkamp weist darauf hin, dass in den zwanziger Jahren nicht von einer homogenen Kunstrichtung an sich und auch nicht in der Neuen Sachlichkeit ausgegangen werden kann; vielmehr beschreibt sie die Differenzen verschiedener Kunstzentren in Deutschland und die unterschiedlichen Richtungen innerhalb dieser Zentren. In Berlin, wo Tappert lebte, war eine Bildnismalerei vertreten, die sich sowohl Repräsentationsbedürfnissen zuwandte und sozialkritische, aber auch expressionistische und spätimpressionistische Arbeiten anfertigte. Zwar war Berlin das kulturelle Zentrum, jedoch hat sich keine spezifisch berlinerische Tradition herausgebildet. Vgl. Lohkamp 1976, S. 114.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Heusinger von Waldegg 1976b, S. 11. Oellers 1976a, S. 52.

¹⁰⁹⁷ Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994, S. 7.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Oellers 1976a, S. 52.

¹⁰⁹⁹ Lethen 1994, S. 10. Vgl. Heusinger von Waldegg 1976b, S. 10.

¹¹⁰⁰ Heusinger von Waldegg 1976b, S. 7.

¹¹⁰¹ Oellers 1976b, S. 105.

¹¹⁰² Vgl. Ebd.

¹¹⁰³ Oellers 1976a, S. 63.

¹¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 68; Oellers 1976b, S. 105.

¹¹⁰⁵ Siehe ausführlicher zum Begriff des *Typischen* und seiner Entwicklung in den zwanziger Jahren: Oellers 1976b, S. 106-108.

¹¹⁰⁶ Heusinger von Waldegg 1976b, S. 18.

¹¹⁰⁷ Oellers 1976a, S. 77.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 75.

¹¹⁰⁹ Ebd., S. 47.

Tapperts Wirkfeld war die Unterhaltungsbranche. Die Arbeiten, die „Nyassa“ zeigen, scheinen, begründet durch den sozialen Status und die Arbeitswelt des Modells, keine Auftragsarbeiten gewesen zu sein. Wahrscheinlich wählte Tappert das Modell selbst und studierte es entsprechend seinen Vorstellungen. Distanzierte Körperhaltungen mögen auf ein distanziertes hierarchisches Verhältnis zwischen Modell und Künstler verweisen, zumal die „Nyassa“-Arbeiten nicht jenen intimen Charakter aufweisen wie beispielsweise Tapperts Studien von „Betty“ bzw. einer „Italienerin“.¹¹¹⁰ Tappert war sowohl traditionellen als auch modernen Methoden des Modellstudiums gegenüber aufgeschlossen. Ein Brief, den er an eine unbekannte Schülerin schrieb, ist seltenes Zeugnis seiner Kunstanschauung und Lehrmeinung.¹¹¹¹ Es zeigt sich Tapperts Aufgeschlossenheit z. B. gegenüber dem sogenannten „Viertelstundenakt“ sowie sein Streben nach Natürlichkeit und Authentizität. Allerdings wird auch in der bewussten Positionierung der Modelle mit dem Ziel bestimmte Bewegungs- und Gesamtausdrücke zu inszenieren, eine traditionelle Verankerung deutlich. Diese offenbart auch jene von Oellers beschriebene Eindimensionalität der Kommunikation zwischen Maler und Modell: Denn obwohl in neusachlicher Porträtkunst oft versucht wurde, das Innere der Abgebildeten herauszustellen, ist es nicht das Modell, das sich darstellt, sondern der Blick und Eindruck der Malenden ist entscheidend.¹¹¹²

Die Modellwahl jenseits der bürgerlichen Welt in gesellschaftlichen Randgruppen verband Tappert mit der Neuen Sachlichkeit und steht gleichzeitig in der Berliner Realismustradition, die unter anderem Adolph Menzel, Heinrich Zille, Hans Baluschek oder auch George Grosz, Otto Dix, Karl Hubbuch und Rudolf Schlichter prägten.¹¹¹³ Es handelt sich bei Tapperts Arbeiten nicht um Genreporträts im engeren Sinne, bei denen die Porträtierten im Wesentlichen durch die Handlung und Hinweise auf Tätigkeit gekennzeichnet wurden statt durch ihre Individualität bzw. Identität jenseits der Tätigkeit.¹¹¹⁴ Die Ansichtigkeit des Antlitzes steht bei Tappert im Zentrum, dennoch bleiben die „Nyassa“-Bilder dem Milieu verhaftet – ein Umstand, der sich typisierend auswirkt. In ihrem beruflichen Umfeld waren die Modelle meist Objekte des Vergnügens, wurden angeschaut, spielten bestimmte Rollen, bedienten Fantasien und befriedigten (voyeuristische) Bedürfnisse. Doch Tapperts Neugier ließ ihn zum Teil im wahrsten Sinne des Wortes hinter die Kulissen und Fassaden schauen und in die andere Welt eindringen. In zahlreichen intensiven und geradezu eindringlichen Studien scheint er neben der Darstellerin auch das Individuum zu suchen, indem er ihren Charakter, Ausdruck und ihren Körper studiert. Die Anzahl der Studien erinnert an die Arbeitsweise Erich Stephanis, der versuchte, über eine möglichst große Menge von Ansichten eines Menschen charakterliche Gesetzmäßigkeiten zu erfassen; anschließend sollte der Maler die ergiebigsten auswählen.¹¹¹⁵ Skopisch, fokussierend und fetischisierend richtete Tappert seinen Blick auf „Nyassa“. Im Mittelpunkt stand der Körper, der dabei sowohl als Subjekt- wie auch als Objektkörper wahrgenommen worden zu sein scheint. In der Monumentalität, der Detailgenauigkeit und der Hervorhebung des Ausdrucks zeigt sich die Wahrnehmung der Schwarzen Frau als Individuum. Über diesen persönlichen Eindruck bzw. die Interpretation des Porträtisten sowie die intuitive Interpretation, die durch Schnelligkeit und Abstraktion der Skizze noch stärker herauskommt, ist wohl auch die Varianz in „Nyassas“ Antlitz zu erklären, das sich von einer Skizze zur nächsten stark unterscheiden kann. Doch neben der Besonderheit faszinierten Tappert gleichzeitig auch das Typische, das er in Ausdruck, Haltung und vor allem Körperform und -fülle zu suchen scheint, die er fetischisiert und dabei im realistischen Sinne überzeichnet. Dies geschieht jedoch nicht im Sinne rassistischer Markierung, da Tappert auch weiße

¹¹¹⁰ Vgl. z. B. „Weiblicher Akt (Betty)“, um 1913, Tusche, Aquarell, Bleistift, 23,3x21 cm. Verbleib unbekannt. Online verfügbar unter: www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=103005025&anummer=283, Stand: 15.11.2012. „Aufgestützt liegender Akt mit Ohrringen (Italienerin)“, O. J., Öl auf Leinwand, 71x100,5 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2008a, S. 75.

¹¹¹¹ Tappert, Georg: Akt und Komposition. Brief an eine Schülerin. In: Reimann-Schule (Hg.): Farbe und Form. Dezember 1920, ohne weitere Angaben. Rezipiert nach Bartholomeyczik 2008a, S. 128f. Vgl. zur Deutung des Briefes ebd., S. 13.

¹¹¹² Vgl. Oellers 1976b, S. 103.

¹¹¹³ Vgl. Bartholomeyczik 2005, S. 17, 25.

¹¹¹⁴ Vgl. Hardtwig, Barbara: Johann Georg Dillis und das Porträt um 1800 – Armeleutekunst und Individualität. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. Bd. 55, 2004, S. 157-188.

¹¹¹⁵ Siehe Oellers 1976b, S. 102.

Frauen in ebensolcher Stilistik zeigte. Tapperts Überzeichnung ist weder so humorvoll wie die Heinrich Zilles, der immer wieder als sein Vorläufer genannt wird, noch so schonungslos, direkt und hart wie die Max Beckmanns oder Otto Dix.¹¹¹⁶ Trotzdem können Tapperts Verzerrungen teilweise als „brüsk-sachlich“¹¹¹⁷ beschrieben werden, ein Attribut, mit dem Oellers Dix charakterisiert. Manchmal ist Tappert in seinen Darstellungen schonungslos, so dass er „in ihrer Überbetonung auch das Tabu der *hässlichen*, realistischen Nacktheit“¹¹¹⁸ brach. Dafür erntete er auch Kritik, wie z. B. jene an der „Jungfer Wellbrock“ zumal „die im 19. Jahrhundert verbreitete Beurteilung von Kunst nach ihrer Schönheit und Realitätsnähe [...] sich auch auf die Kunstkritik des frühen 20. Jahrhunderts“ auswirkte.¹¹¹⁹ Tapperts Mut, Hässliches – müde Gesichter, dicke oder auch kantige Frauenkörper zu zeigen, kann als Drang gelesen werden, alles möglichst realistisch darzustellen, nichts zu beschönigen, den spezifischen Ausdruck herauszuarbeiten.¹¹²⁰ Somit kann sein Stil als Authentizitätsstreben verstanden werden, dem gleichzeitig eine soziale Funktion zukam. Dix wollte „das Absonderliche, das Aufgepeitschte und Ausgeartete der Zeit offenbar“¹¹²¹ machen, visualisierte dies in verzerrten, oft fülligen oder ausgemergelten Körpern. Tappert ist nicht so drastisch, wollte vielmehr durch die Überzeichnungen Stimmungen, Ausdrücke und innere Haltungen herausarbeiten, die amüsierten und zugleich einen realistischen Blick auf die Menschen offenbarten.¹¹²² Dieser Stil ist als Gegenreaktion auf Idealisierungen zu verstehen, ein Umstand, der in der Nachkriegszeit den Blick auf das einzelne Menschenschicksal und die Auswirkungen der Zeit auf den Menschen geschärft hatte.¹¹²³

Bei aller Realitätsnähe bergen die „Nyassa“-Bilder ein widerständiges Potential: Tappert verlieh der Schwarzen Frau in der Monumentalisierung und Individualisierung mehr Bedeutung, als ihr sonst zu der Zeit in Deutschland zuerkannt worden wäre. Gleichzeitig entlarven die Bilder Vorstellungen von Exotik, Authentizität und Wildheit als gesellschaftliche Konstruktionen. Mittels der verschiedenen Sujets, der Bühnenbilder, die auf einen phantastischen anderen Ort und eine andere Zeit verweisen, und der in der Großstadt verorteten Bilder lässt sich eine postkoloniale Lesart reflektieren. Afrodeutsche wurden selten als BürgerInnen wahrgenommen und in der Öffentlichkeit meist nur als „exotisches Kuriosum“ präsentiert.¹¹²⁴ Vor dem Hintergrund kultureller Hybridität, die vor allem metonym über Mode und Beherrschung kultureller Codes für Status und Geschmack transportiert wurde¹¹²⁵, konnte eine Schwarze Frau in zeitgenössischer Bekleidung und vor allem im zeitgenössischen Akt nur als grotesk wahrgenommen werden. Stahr legt dar, dass „die Figur des schwarzen *Parvenü*, des gesellschaftlich aufgestiegenen europäisierten Afrikaners, der die Formen der Mimikry perfekt beherrsche, [...] als besonders negativ besetzte Figur [galt], da in ihm die schwarze Emanzipation handgreiflich wurde“¹¹²⁶. Tappert bricht die perfekte Mimikry der zeitgenössischen Kleidung im klassischen Ambiente über die Attribute (Muschel, Skulptur) und zum Teil mittels der Verkleidung im exotistischen Kostüm, bestätigt jedoch gleichzeitig damit die exotische Einschreibung in die Körper Schwarzer Weiblichkeit. Die teilweise überzeichneten, karikaturesken und so auch grotesken Auffassungen des weiblichen Aktes sowie die geschlossene Körperhaltung

¹¹¹⁶ Bartholomeyczik 2005, S. 25, vergleicht Tappert mit „veristische[n] Künstler[n] wie Otto Dix, George Grosz, Karl Hub-buch und Rudolf Schlichter“.

¹¹¹⁷ Vgl. Oellers 1976b, S. 104.

¹¹¹⁸ Bartholomeyczik 2008b, S. 29.

¹¹¹⁹ Daemgen, Anke: Georg Tappert – Initiator der Neuen Secession Berlin. In: Andrian-Werburg, Irmtraud von/Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Deutscher Expressionist, eine Werkschau. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 2005, S. 26-30, S. 28.

Vgl. „Sitzende Jungfer Wellbrock“, 1907, Öl auf Leinwand, 147x115,5 cm. Altonaer Museum, Hamburg.

¹¹²⁰ Vgl. Heusinger von Waldegg 1976b S. 14. Oellers 1976a, S. 63.

¹¹²¹ Westheim, Paul: Otto Dix. In: Kunstblatt 1926, S. 144. Zit. n. Oellers 1976b, S. 104.

¹¹²² Der an stereotypen Darstellungen geschulte Blick mag vielleicht eine rassische Markierung erkennen, nimmt er selektiv nur jene Merkmale wahr, die in das Schema passen und rassisch bewertet werden können. Diesem Blickregime liegt automatisch eine rassifizierte hierarchische Positionierungspraxis zugrunde. Vgl. Kapitel „2.2 Diskursive Körper, *gender* und *race*“.

¹¹²³ Vgl. Oellers 1976a, S. 61.

¹¹²⁴ Stahr 2004, S. 497, findet nur einen Artikel der Zwischenkriegsjahre, der Schwarze als Bürger der deutschen Gesellschaft behandelt.

¹¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 495.

¹¹²⁶ Ebd.

der dargestellten Figur verweigern sich dieser Idealisierung. Tapperts „Nyassa“-Bilder scheinen so letztlich nur in der Doppelwertung – als Repräsentationen eines Individuums und eines Typus –, die neusachlichen Porträts zu eigen ist, gerechtfertigt. Tappert zeigt in den „Nyassa“-Bildern Sensibilität für Vielfalt und Ähnlichkeit innerhalb des Milieus und bricht dabei mit bürgerlichen Werten. Bildwürdigkeit lag für Tappert nicht in normativer Schönheit oder einem hohen gesellschaftlichen Status, sondern in Ausstrahlung, Kraft und Lebendigkeit sowie vor allem in ihrer Repräsentativität bezüglich des sozialen Umfelds. Über die zahlreichen Arbeiten von „Nyassa“ scheint Tappert sein Archiv der Frauen des Milieus zu vervollständigen. Der Reiz liegt vor allem in deren Ambivalenz: Sie wirken wie autonome Bildnisse und sind doch dem Genre verhaftet bzw. durch das soziale Umfeld kontextualisiert. So scheint die Bedrohlichkeit der sonst so provokativen Konstruktionen gebannt und sich der Frage genähert, warum eine Schwarze Frau bild- bzw. porträtwürdig geworden ist: Tappert zeigt eine exotische „Repräsentantin des Milieus und seiner Zeit“¹¹²⁷.

4.5 Hannah Höch: Weiblich – Schwarz – fragmentiert

Nicht nur Georg Tappert, sondern auch die Dada-Bewegung im Berlin der zwanziger Jahre setzte sich mit fremden Kulturen auseinander. Hannah Höch war Teil dieser Strömung; ihre Arbeiten greifen in ihrem spezifischen Charakter Aspekte der hier besprochenen Beispielgruppen auf und überführen sie in eine neue reflexive Medialität. Daher bildet die Analyse visueller Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit von Hannah Höch den Abschluss.

Höch kam 1912 mit dem Beginn ihres Studiums an der Kunstgewerbeschule Charlottenburg nach Berlin. Während des Ersten Weltkriegs im Jahr 1915 wechselte Höch mit der Schließung der Schule an die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, beschäftigte sich mit Grafik, Buchkunst, Kalligrafie und Modellzeichnen. Im gleichen Jahr lernte Höch den verheirateten Künstler Raoul Hausmann kennen, mit dem sie bis 1922 eine Beziehung führte, die sich sowohl auf persönlicher wie auch auf künstlerischer Ebene als nachhaltig prägend erwies. Hausmann brachte Höch in Kontakt zu führenden expressionistischen und futuristischen Künstlern, engagierte sich mit ihr ab 1918 in der Novembergruppe und schloss sich ebenfalls mit ihr im gleichen Jahr der Dada-Gruppe in Berlin an. Höch war innerhalb dieser männerdominierten Vereinigung die einzige Frau – vermutlich einer der Gründe dafür, warum sich durch ihr gesamtes Oeuvre die „Reflexion der Frauenrolle in der modernen technisierten und mediatisierten Gesellschaft“¹¹²⁸ zieht.

Zu Beginn der zwanziger Jahre, einer Zeit des gesellschaftlichen und künstlerischen Umbruchs und der Erneuerung, beobachtete Höch nicht nur das Leben in der Großstadt, sondern sie war tätig

„im Brennpunkt eines öffentlichen Geschehens, in dem insbesondere Zeitschriften einen erheblichen Anteil daran hatten, moderne Frauenbilder zu kreieren beziehungsweise traditionelle Rollenvorstellungen zu sanktionieren“¹¹²⁹;

Höch arbeitete zwischen 1916 und 1926 beim Ullstein-Verlag und kam in Kontakt mit den zahlreichen Zeitschriften des Verlages, wie dem „Uhu“, der „Berliner Illustrierten Zeitung“ und dem „Querschnitt“. Höch, die Zeit ihres Lebens Collagen anfertigte, entnahm einen Großteil ihres Materials solch populären Zeitschriften, in denen ethnografische Fotoreportagen ebenso wie Modedefotografie, Berichte über Sport, Kunst und Kultur behandelt wurden – das Themenspektrum, das sich auch in ihrem Oeuvre wiederfindet.

Seit Studienbeginn im Jahr 1915 bis zu ihrem Lebensende 1978 integrierte Höch kolonialistische und exotistische Bildfragmente sowie solche nicht-europäischer Kunst und Kultur in viele ihrer Arbeiten. Sie behält eine Thematik bei, die sich vor allem in den Anfängen der Dada-Bewegung zeigte, wie unter an-

¹¹²⁷ Bartholomeyczik 2008b, S. 61 f.

¹¹²⁸ Kravagna 2010, S. 73.

¹¹²⁹ Schaschke, Bettina: Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzipien der Gestaltung. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 118-135, S. 123.

derem in Marcel Jancos Arbeit „Affiche pour le chant nègre“ von 1916 deutlich wird¹¹³⁰: die Zuwendung zu außereuropäischen Einflüssen – dem Fremden, Exotischen, Primitiven. Jody Blake konstatiert in diesem Sinne

„Richard Huelsenbecks Liebe zu afrikanischen Trommelrhythmen, Tristan Tzaras Begeisterung für pseudo-afrikanische Vokale und Marcel Jancos Faszination durch afrikanische Masken“.¹¹³¹

Die Rezeption der sogenannten „art nègre“ hielt Einzug in ihre Kunstproduktionen. Gleichzeitig stellten die Züricher Dadaisten ihre Werke neben außereuropäischer Kunst aus bzw. in Ausstellungen die fremde Kunst ihrer eigenen gegenüber.¹¹³² Prägnanten Einfluss hatte auf sie zudem Jazz, der „ein einzigartiger und wertvoller Verbündeter“ war, „ein Modell für ihre eigenen visuellen, literarischen und performativen Aktivitäten“¹¹³³, wie sich z. B. in den sogenannten „chants nègres“ zeigt. Mit der Verbreitung des Dadaismus wurde oft auch diese „Identifikation mit dem Primitiven“¹¹³⁴ in anderen Dada-Zentren, unter anderem in Berlin, übernommen. In der Hauptstadt distanzierte man sich allerdings bald von dieser Art Primitivismus; diese Strömung wurde zunehmend als verbraucht, modisch und nicht authentisch aufgefasst. Nach wie vor wurden jedoch Abbildungen fremder Menschen und Artefakte in die Kunst integriert; allerdings fungierten sie eher als Kritikmittel wie Bettina Schaschke detailliert an Hausmanns und Höchs gemeinsamer Arbeit „Dada cordial“ von 1919/20/22 aufzeigt.¹¹³⁵ Höchs Auseinandersetzung ging jedoch über dieses Maß an Integration hinaus: Sie räumte der Thematik einen ungewöhnlich großen Raum ein, vor allem in der institutionskritischen Serie „Aus einem ethnographischen Museum“. Schwarze Weiblichkeit spielt darin ebenso eine Rolle wie in den porträtanalogen Blättern „Mischling“ (Abb. 48) und „Die Braut“ (Abb. 50), die im Folgenden genauer betrachtet werden.

Porträtanalogien – Transformation und Subversion

Porträtanaloge Arbeiten sind ein großes Thema bei Hannah Höch insbesondere während der zwanziger Jahre. Die Porträtanalogie der hier verhandelten Blätter besteht darin, dass die Figuren auf die Betrachtenden ausgerichtet, zentral in den Kompositionen und formatfüllend arrangiert sind. Höch präsentiert sie *en face*, im Profil, als Kopf-, Brust-, oder Ganzkörperstücke. Es handelt sich dabei sowohl um Einzelstücke wie z. B. „Mischling“, „Fröhliche Dame“ oder „Der Melancholiker“¹¹³⁶, wie auch um Arbeiten innerhalb einer von Höch selbst intendierten Serie „Aus einem ethnographischen Museum“ mit Titeln wie z. B. „Hörner“, „Mutter“ oder „Die Sentimentale“¹¹³⁷. Die Titel zielen auf die Repräsentativität gesell-

¹¹³⁰ Marcel Janco: „Affiche pour le chant nègre“, 1916, reproduziert in: Ball, Hugo (Hg.): Cabaret Voltaire. Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge, Zürich 1916. Abgebildet in: Schaschke 2004, S. 321, Nr. 103.

¹¹³¹ Blake, Jody: Der *Tumulte noir*. Modernistische Kunst und populäre Unterhaltung im Paris der Jazz-Ära, 1900-1930. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatumuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 99-113, S. 106 f.

¹¹³² Vgl. Schaschke, Bettina: Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln. Berlin 2004, S. 320-323. Siehe grundlegend: Maurer, Evan: DaDa und Surrealismus. In: Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984, S. 546-607.

¹¹³³ Blake 2006, S. 106.

¹¹³⁴ Schaschke 2004, S. 320. Sie verweist u. a. auf Huelsenbecks „Dadaistisches Manifest“ von 1920, Hausmanns Text „Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang“ von 1921 und darauf, dass Huelsenbeck selbst als „dieser weisse Neger“ bezeichnet wurde. Vgl. Huelsenbeck, Richard: Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus. Berlin 1920. Hausmann, Raoul: Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin. In: Züchner, Eva (Hg.): Scharfrichter der bürgerlichen Seele, Raoul Hausmann in Berlin, 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. Ostfildern-Ruit 1998, S. 117-122.

¹¹³⁵ Vgl. Schaschke 2004, S. 284-336. Raoul Hausmann, Hannah Höch: „Dada cordial“, 1919/20/22, Collage, 45x58 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur.

¹¹³⁶ „Fröhliche Dame“, 1923, Fotomontage, 13x11,3 cm. Sammlung Greil und Jenelle Marcus. „Der Melancholiker“, 1925, Fotomontage, 16,8x13 cm. Sammlung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ellen Maurer schlägt vor, diese als Reihe zu lesen, obwohl sie von Höch selbst weder so angelegt noch titulierte sind. Vgl. Maurer, Ellen: Hannah Höch. Jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk 1945. Berlin 1995, S. 26.

¹¹³⁷ „Hörner. Aus einem ethnographischen Museum X“, 1924, Fotomontage, 19,5x12,4 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin. „Mutter. Aus einem ethnographischen Museum“, 1930, Fotomonta-

schaftlich-sozialer Typen. Durch die in den Collagen stark abstrahierten Inhalte werden die Titel bezüglich der Dechiffrierung zu wichtigen Bestandteilen der Kunstwerke. So fordert Höch einen aktiven und kreativen Auseinandersetzungsprozess der Betrachtenden heraus. In diesem Fall trifft Bruch Aussage zu, dass manchmal die Informationen, die das Bild liefere, hilfreich für die Entschlüsselung der Titel sein könnten.¹¹³⁸ Für Höch, die in frühen Collagen immer wieder Schrift in ihre Arbeiten integrierte, nehmen Worte und Schrift einen besonderen Stellenwert ein, so dass sie diese zu einem notwendigen Teil des Kunstwerkes macht.

Die Gattung Porträt hatte für Dadaisten nach Erkenntnis Bettina Schaschkes eine große Bedeutung, da sich darin die Identitätsfrage, eines ihrer Grundthemen spiegelt.¹¹³⁹ Wesentlich für diese Auseinandersetzung sind gegenläufige Aktionen dadaistischer Kunst wie Destruktion und Konstruktion und Wandel, Verwandlung und Transformation – Strategien, denen Höch in ihrer spezifischen Technik sowie dem Einsatz von Masken bzw. maskenhaften Gesichtern nachkommt. Höch bezieht ihre porträtanalogen Arbeiten nicht auf Individuen, sondern repräsentiert verschiedene soziale, familiäre, kulturelle und charakterliche Typen.

Mit „Mischling“ konstruiert Höch das Antlitz eines sozialen Typus, der an rassentheoretische Diskurse anknüpft. (Abb. 48) Die geschlechtsneutrale Bezeichnung füllt Höch mit dem Fragment einer Fotografie einer Schwarzen Frau. Im Halbprofil sind ihre glänzenden Augen, ein leicht geöffneter, lächelnder Mund sowie einer Narbe auf der Wange zu erkennen. Woher die Schwarz-Weiß-Fotografie stammt, ist unklar, doch scheint es sich um ein Bild zu handeln, das Höch aus dem Text-Bild-Artikel „Eine Reise durch Afrika“ der „Berliner Illustrierten Zeitung“ entnommen hat. (Abb. 12) Das Bild des Foto-Text-Artikels klebte Höch vollständig in ihr sogenanntes „Album“, eine Bildsammlung verschiedenster Themengebiete. (Abb. 49) Das „Album“ diente Höch wohl als Inspirationsquelle, besitzt aber auch einen eigenen Kunstwertcharakter.¹¹⁴⁰ Immer wieder integriert Höch in diesem auf 1933 datierten Werk Bilder bzw. Bildfragmente außereuropäischer Landschaften, Kulturen, Tiere oder Menschen.

In der Collage „Mischling“ verfremdete Höch das Bild der Schwarzen Frau, reduzierte das ursprüngliche Schulterstück um die Schultern und applizierte ein Oval weißer Haut mit roten Lippen auf dem Mund der Schwarzen Frau. Dieser in der Perspektive verschobene, viel zu kleine sinnliche Mund verdeckt das erwartungsfrohe Lächeln und verleiht dem Antlitz einen ernsteren, perspektivisch verrückten und deformierenden Ausdruck. Höch spielt mit den Texturen der Bildelemente: Neben bunten und schwarz-weißen Fotofragmenten setzt sie gezielt Farbe ein, übermalt die Haare gelb, die dadurch sowohl als blond wie auch als Kopftuch interpretiert werden können; diesen Farbteil überführt sie mittels einer orangefarbenen Fläche zum rechten Bildrand hin. Einen weiteren Bruch erzeugte Höch, indem sie in die Oberflächenstruktur des fotografischen Bildes am Übergang zwischen Kopf und Hals eine Linie einritzte, die wie eine Narbe wirkt. Durch die Differenzen der Maßstäbe, die verschiedenen Hautfarben, die Abstrahierung der Haarpartie sowie die geritzte Abgrenzung entsteht ein unwirklicher, maskenhafter Eindruck des Antlitzes. Diese Visualisierungsstrategien schaffen Distanz, so dass offensichtlich kein bestimmtes Individuum repräsentiert wird. Vielmehr verallgemeinert das maskenhafte Antlitz die Bildaussage und spricht mit dem Typus „Mischling“ einen Kollektivkörper an.

„Mischling“ ist ein Typus mit deutlichem Zeitbezug. Miriam Makela machte als erste darauf aufmerksam, dass die Arbeit vermutlich auf den zeitgleichen Diskurs um „Rassenmischung“ sowie die Hetzkam-

ge, Wasserfarbe, 41x35 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. „Die Sentimentale. Aus einem ethnographischen Museum“, 1929, Fotocollage, 22,3x15,3 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

¹¹³⁸ Bruch 2005, S. 220.

¹¹³⁹ Vgl. Schaschke 2004, S. 15.

¹¹⁴⁰ Vgl. „Als singuläre Arbeit im Werk von Höch wirft es Fragen auf, etwa ob es als Materialsammlung für Collagen und Fotomontagen diente, nach welchen Kriterien Bilder ausgewählt wurden, ob das Album als eigenständige künstlerische Leistung betrachtet wurde, ob es veröffentlicht werden sollte oder ob es als eine Art Freizeitbeschäftigung entstand, als visuelles Tagebuch, das niemals an die Öffentlichkeit gelangen sollte.[...] Höchs Album, das zwischen Materialsammlung, Skizzenbuch und Konzeptkunst oszilliert, verweigert sich herkömmlichen Werkkategorien.“ Luyken, Gunda: Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst? In: Ders. (Hg.): Hannah Höch – Album. Ostfildern-Ruit 2004, o. S.

pagne gegen die Rheinlandbesetzung anspielt.¹¹⁴¹ Bereits 1912 gab es eine hitzige gesellschaftliche wie politische Diskussion um die koloniale „Mischehe“, in der die weiße deutsche Frau zu einem nationalen Symbol stilisiert wurde, so dass ihre Schändung in einer „Mischehe“ als „Symbol der Entehrung einer ganzen Nation“¹¹⁴² betrachtet wurde. Ursache für diese Polemik, die auch in den zwanziger Jahren wieder aufgegriffen wurde, war die Angst vor „Verunreinigung des deutschen bzw. weißen Blutes“. In den zwanziger Jahren verkörperten diese vermeintliche Bedrohung Schwarze Männer der französischen Kolonialtruppen, die über die Medien als Vergewaltiger und Kannibalen dämonisiert wurden.¹¹⁴³ Die betroffenen weißen Frauen, die fast nie von Vergewaltigung sprachen, sowie die relativ geringe Anzahl der aus solchen Beziehungen hervorgehenden Kinder fanden dabei kaum öffentliche Beachtung.¹¹⁴⁴ Reinhard Pommerin zeichnet nach, wie sich als Erster ein schwedischer Pfarrer namens Martin Lijebblad für diese Kinder interessierte und auf einer Deutschlandreise fragwürdige Untersuchungsergebnisse erhob.¹¹⁴⁵ Auf dieser Grundlage extrapolierte er Geburten von 150 afrodeutschen Kindern pro Jahr, so dass bis zum Ende der Besatzungszeit 27.000 Afrodeutsche in Deutschland hätten leben sollen. Tatsächlich gab es zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Schrift „The World’s-Shame at the Rhine“, nur 78 afrodeutsche Kinder.¹¹⁴⁶ Trotz allem wuchs mit der zunehmenden Anzahl von Geburten und der wachsenden Präsenz von Afrodeutschen das Interesse, wie Fatima El-Tayeb konstatiert.¹¹⁴⁷ Der „Feind, der das Blut verunreinigte“, war mitten in Deutschland angekommen. Die Kinder gemischter Ehen wurden als körperlich und psychisch degeneriert betrachtet und erbten angeblich „die Laster von beiden Elternteilen“ – eine Auffassung, die sich bis zu Rassentheoretikern wie Joseph Arthur de Gobineau zurückverfolgen lässt.¹¹⁴⁸ Die Schwarzen Soldaten und ihre Kinder galten als „maligne Bedrohung“ des deutschen Volkskörpers, indem sie auch als Überträger und Verbreiter der Syphilis denunziert wurden. Aufgrund dessen wurden afrodeutsche Kinder oft als „Mischlinge“, „Mulatten“ und „Bastarde“ beschimpft und geächtet, sowie aus Gründen der eugenischen Indikation zwangssterilisiert.¹¹⁴⁹

Höchs Arbeit „Mischling“ in diesem Kontext zu lesen, wird durch eine weitere Collage Höchs – „Liebe im Busch“¹¹⁵⁰ – unterstrichen. Hier wird die widersprüchliche Bewertung des Liebesaktes als Vergewaltigung und Liebesakt zwischen einem Schwarzen Mann und einer weißen Frau visualisiert. In den Augen Makelas setzt Höch ein radikales Statement, da der Schwarze Mann nicht, wie im Diskurs üblich, bestialisert wird, sondern die Frau, die er in seinen Armen hält, lächelt ihn vielmehr mit kokettem Blick an.¹¹⁵¹ In „Mischling“ ist Höchs Stellungnahme weniger eindeutig und der Standpunkt der Künstlerin ist schwer zu erfassen. Höch visualisiert weder eine hässliche noch eine geschundene weiße Frau, sondern zeigt eine anmutige Frau, die mariengleich entrückt von schräg oben beleuchtet ist und die mit glänzenden Augen in eine unbestimmte Ferne schaut. Befremdend wirken allerdings der applizierte Mund, der Schnitt entlang der Kehle sowie die Übermalung der Haare. Die Heterogenität des Materials und die offensichtlichen Eingriffe in das ursprüngliche Bild wirken wie Angriffe auf die Persönlichkeit und menschliche Würde der Schwarzen Frau. Höch wählte für die Repräsentation dieses problematischen Diskurses eine Frauenfigur, die, in der ikonografischen Tradition der „Afrika“, „Freiheit“, „Republik“ und „Natur“, den allegorischen Charakter des Typus unterstreicht. Mit „Mischling“ nutzt Höch eine ent-

¹¹⁴¹ Vgl. Makela 1996, S. 70.

¹¹⁴² Przyrembel 2003, S. 44.

¹¹⁴³ Siehe grundlegend: Wigger, Iris: *Die Schwarze Schmach am Rhein*. Rassistische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse. Münster 2007.

¹¹⁴⁴ Vgl. Ayim-Opitz 2006, S. 58.

¹¹⁴⁵ Vgl. grundlegend dazu: Pommerin, Reiner: Sterilisierung der Rheinlandbastarde – Das Schicksal einer farbigen Minderheit 1918-1937. Düsseldorf 1979, S. 25-28. Er verweist auf: Liljebblad, Martin: *The World’s-Shame at the Rhine*. Hälsingborg 1924.

¹¹⁴⁶ Vgl. Pommerin 1979, S. 28.

¹¹⁴⁷ Vgl. El-Tayeb 2001, S. 166 ff.

¹¹⁴⁸ Vgl. Pommerin 1979, S. 24. Ayim-Opitz 2006, S. 59. El-Tayeb 2001, S. 168.

¹¹⁴⁹ Ab 1919 wurden Zwangssterilisationen zunächst vereinzelt schließlich unter dem NS-Regime systematisch und auf gesetzlicher Grundlage durchgeführt. „In sozialdarwinistischer Logik wurde die Existenz von Afro-Deutschen an sich als Bedrohung betrachtet – was konnten diese hybriden Wesen, *halb Neger, halb Deutsche*, auch anderes sein.“ El-Tayeb 2001, S. 167.

¹¹⁵⁰ „Liebe im Busch“, 1925, Fotomontage, 22,8x21,6 cm. Modern Art Museum of Fort Worth.

¹¹⁵¹ Vgl. Makela 1996, S. 70.

personalisierte und verallgemeinernde, klassifizierende und bewertende Bezeichnung. Der Schnitt entlang der Kehle aber auch der Fragmentierungsvorgang der einzelnen Bildelemente aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen scheinen auf jene Aggressivität und Angst zu verweisen, die vermeintlich mit der Zeugung der Kinder verbunden war, aber auch auf jene, der die als „Mischling“ bezeichneten Kinder in Deutschland ausgesetzt waren. In der Verwandlung des ethnografischen Bildnisses eines Foto-Text-Artikels durch Schnitte, Applikation und Malerei in ein Kunstwerk erhebt Höch die populärkulturellen Fragmente und den Diskurs um „Mischlinge“ zu einem kulturellen und intellektuellen Thema, mit dem sie die gängigen Strategien des Zu-Sehen-Gebens unterläuft.

Hannah Höchs oft angewandte Technik der „Freien Fotomontage“¹¹⁵² vermittelt implizit die Haltung der Künstlerin. Da sie zumeist ihr bildnerisches Material aus Illustrierten bezog, hatte sie keinen direkten Kontakt zu Modellen und blieb so in kritischer Distanz.

„Das gesuchte, häufig aber auch durch Zufall gefundene Motiv wird in einem aggressiven Akt, denn dies ist der sezierende Schnitt, aus dem Bildkontext herausgelöst und in der Montage mit dem Anderen konfrontativ verfügt.“¹¹⁵³

Neu an dieser Form der Collage, die sich innerhalb der Berliner Dada-Bewegung entwickelte, war, dass – anstelle aus Text- und Bildfragmenten wie in vorherigen Arbeiten – aus realistischen Bildern, sprich Fotografien, neue in sich figurative Werke zusammengesetzt wurden.¹¹⁵⁴ Höchs Ziel war es, ungehemmt und unbelastet an Themen und die künstlerische Arbeit heranzugehen: „Emotionale Hemmungen sind mit der Fotomontage leichter zu überwinden als mit der Zeichnung oder irgendeinem anderen Medium.“¹¹⁵⁵ Dabei verfiel sie jedoch nicht in chaotische, zufällige Anordnungen, sondern komponierte wohl-durchdacht nach inhaltlichen wie auch ästhetischen Maßstäben die durch den Verstümmelungsakt extrahierten Elemente. Die Künstlerin gestaltete unter Berücksichtigung von Form- und Farbgesetzen die Grundflächen und inszenierte die Figuren diffizil und raffiniert, spielte mit unterschiedlichen Größenverhältnissen und Perspektiven, harmonisierte und kontrastierte in Linienführung, Farbgebung und Stofflichkeitsillusionen. Bei der Anordnung der Fotofragmente handelt es sich um eine „bewusste künstlerische Leistung“, wie Höch selbst in einem Artikel anlässlich der Ausstellung „Aus einem ethnographischen Museum“ 1934 in Brünn bemerkte. So könnten neben „Reize[n] des Zufälligen“, im Sinne des Surrealismus, auch komplexere Inhalte transportiert werden. „Die Ästhetik der freien Fotomontage verlange zwar ungehemmte Grenzüberschreitungen, aber keineswegs handwerkliche Disziplinlosigkeit.“¹¹⁵⁶

„Ich finde irgendwo eine Anregung und das zündet! ... Dann fängt eine seriöse und schwierige Arbeit an. Zu finden, was unbedingt dazugehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen und zusammensetzen und wieder prüfen.“¹¹⁵⁷

Einige Elemente, oft stereotype und fetischisierte Versatzstücke, verwendet Höch besonders häufig. Augen, die den Figurationen Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, Intimität und Individualität verleihen, erkennt Ralf Burmeister als ihr Leitmotiv.¹¹⁵⁸ Oft übergroß, zum Teil geschminkt, mal durch eine Brille intellektualisiert, überbrücken sie die Distanz zu den Betrachtenden, die durch die maskenhaften Gesich-

¹¹⁵² Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 216 f.

¹¹⁵³ Burmeister, Ralf: Der Dada-Code. In: Ders. (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 9-23, S. 17.

¹¹⁵⁴ Wer hierbei letztlich treibende Kraft war, Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz oder John Heartfield, bleibt unklar; zumeist wird die Erfindung Höch und/oder Hausmann zugeschrieben. Vgl. Richter, Hans: DADA-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1978, S. 119.

¹¹⁵⁵ Statement Hannah Höchs. Zit. n. Burmeister 2007b, S. 16.

¹¹⁵⁶ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 216. Sie bezieht sich auf: Höch, Hannah: Die Fotomontage. In: Stredisko. Bd. 4, Heft 1, 1934.

¹¹⁵⁷ Statement Hannah Höchs. Zit. n. Hille, Karoline: Ein Kaleidoskop der unbegrenzten Möglichkeiten. Zu Hannah Höchs Photomontagen nach 1945. In: Künstler-Archive der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. 1946-1978. Bd. 3.1. Berlin 2001, S. 154-199, S. 163.

¹¹⁵⁸ Vgl. Burmeister 2007b, S. 17.

ter erzeugt wird.¹¹⁵⁹ Auch die fragmentierten Münder und Lippen verlebendigen die starren Antlitze. Sie sind häufig rot geschminkt, wirken mal sinnlich, mal puppenhaft und dabei oft verstörend. Elegant und grotesk, aktiv und verführerisch erscheinen zudem besonders lang wirkenden Körperteile, insbesondere Arme und Beine; Höch gestaltete aber z. B. auch den Hals in „Die Braut“ unnatürlich lang.¹¹⁶⁰ (Abb. 50)

Trotz aller Ordnungsprinzipien ließ Höch jedoch die augenscheinlich starken Differenzen der Fragmente, die Brüche zwischen den Teilstücken sichtbar bestehen, so dass Burmeister in ihren Figurationen „Homunkuli aus Fragmenten verschiedenster Bioeinheiten“¹¹⁶¹ erkennt. Auf diese Weise transportieren die Versatzstücke, die Höch aus verschiedenen Zeitschriften verwendete, Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen in die Figurationen. Die Medienverfremdung und Übertragung – von der Zeitschrift in ein künstlerisch gestaltetes Blatt – ermöglichte Höch eine ironisch kritische Distanz.

Die Breite der thematischen Reflexion und die der Technik freien Fotomontage oftmals geschuldete Mehr- und Uneindeutigkeit entfalteten sich unter anderem auch in der Arbeit „Die Braut“. (Abb. 50) Die Figur der Braut reflektierte Hannah Höch in mehreren Arbeiten.¹¹⁶² Allerdings ist „Die Braut“ die einzige Arbeit, in die Höch das fotografische Antlitz einer Schwarzen Frau integrierte. Dies bildet im Schulterstück die obere Gesichtshälfte; dazu kombinierte Höch im unteren Teil das Gesicht einer weißen Frau mit einem übergroßen, breiten Mund mit rot geschminkten Lippen. Der leicht schräg gehaltene, frontal abgebildete Kopf der Figuration sitzt auf einem langen, schlanken Hals eines hellhäutigen Oberkörpers, der im Profil gezeigt wird. Einen Schleier deutet Höch mit einem bogenförmigen Stück Spitze an, das sie auf dem Kopf der Figur appliziert; dieses wirkt fast wie ein Zopf, rankt halbrund vom Haupt zum Rücken herab und leitet von der linksseitig platzierten Braut zur rechten Bildhälfte über. Das Schleiermotiv verstärkte Höch, indem sie mit einem weißen, durchscheinenden Spitzenmotiv, unter dem die collagierten Teile durchscheinen, die rechte Bildhälfte und ein Teil der Figur überdruckte. Über der gesamten Komposition schwebt so augenscheinlich das Thema der Braut.¹¹⁶³ In all ihren Arbeiten zur Braut positionierte sich Höch kritisch zur Ehe und zur Stellung als Ehefrau. Doch welche Funktion nimmt in „Die Braut“ der Aspekt der Schwarzen Frau ein?

Der erste Deutungsansatz fokussiert das Material: Höchs Spiel mit unterschiedlichen Texturen birgt in der Verwendung von Spitze einen Hinweis auf ihre Tätigkeit beim Ullstein-Verlag. Für diesen fertigte sie unter anderem Vorlagen für Spitzen und Stickereien. Den künstlerischen Wert dieser mit dem weiblichen Geschlecht assoziierten Handarbeiten konstatierte Höch beispielsweise in einem 1918 publizierten Artikel in der „Stickerei- und Spitzen-Rundschau“:

„Die Stickerei steht im engsten Zusammenhang mit der Malerei. Sie ändert sich unentwegt, mit jeder Stilepoche. Sie ist eine Kunst und darf beanspruchen, als solche behandelt zu werden [...] So wenig wie es in der Malerei heute genügt, dass einer naturalistische Blümchen, Stilleben oder Akte abklatscht, so sicher

¹¹⁵⁹ Vergleiche zur Bedeutung des Blickes: Lüthy, Michael: Bild und Blick in Manets Malerei. Berlin 2003, S. 14. Bei den genannten Einzelbildnissen schafft meist erst der Blick Tiefe und Raum in Richtung Betrachter. Gleichzeitig verdichtet sich der Blickwechsel zwischen der Dargestellten und dem Betrachter zu Namenlosigkeit und Anonymität bei gleichzeitiger Intimität. Vgl. zu den Funktionen der Augenfragmente: Maurer 1995, S. 123-128. Dech, Gertrud Julia: *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkultur Deutschlands*: Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch. Münster 1981, S. 103-109.

¹¹⁶⁰ Träger, Veronika: Hannah Höchs allegorische Klebebilder. Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs Serie *Aus einem Ethnographischen Museum*. Diplomarbeit Universität Wien 2008. Online verfügbar unter: https://othes.univie.ac.at/319/1/01-15-2008_0107324.pdf, Stand:28.11.2012, S. 20 f. Träger sieht in der Körperdarstellung keine einer mystifizierten, idealisierten Weiblichkeit, da die „Geschlechtspartie“ direkt gezeigt und der Körper in einer Frontalität präsentiert wird, die sie eher an pornografische Abbildungen der Zeit erinnern.

¹¹⁶¹ Burmeister 2007b, S. 17.

¹¹⁶² Vgl. u. a. „Die Braut (Pandora)“, 1927, Öl auf Leinwand, 114x66 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin. „Bürgerliches Brautpaar (Streit)“, 1919, Collage, ohne andere Angaben. Privatsammlung. „Bürgerliches Brautpaar“, 1920, Aquarell, ohne andere Angaben. Privatbesitz. „Der Traum seines Lebens“, 1925, Fotocollage, 30x22,5 cm. Museum of Modern Art, New York.

¹¹⁶³ Vgl. Chmielewski, Christy: What Have We Done? A Photographic Montage of the Impact of Humans on the Earth and its Eco-Systems: An Artist's Statement, 10.12.2009. Online verfügbar unter: http://cjscsg.net/Art151/files/Term_Paper_2.pdfm, Stand:17.01.2012. Sie vermutet, dass Höch *race* mittels der Gegenüberstellung weißer und Schwarzer Fragmente erforscht.

muß in die künftige Stickerei wieder abstraktes Formgefühl, damit Schönheit, Gefühl, Geist, ja Seele kommen.“¹¹⁶⁴

Oft genutztes Material für Stoff und Spitzenherstellung ist Baumwolle, ein Rohstoff, der eng verstrickt mit der europäischen Expansion und kolonialen Ausbeutung war. Als begehrtes Handelsgut förderte Baumwolle die Sklavenwirtschaft in den amerikanischen Südstaaten und die Ausbeutung Indiens. Symbolisch scheint das Fragment der Schwarzen Frau in der Collage auf diese Sklavereikritik zu verweisen. Höchs Andeutung von Kritik an kolonialen Praktiken bleibt bestenfalls oberflächlich. Generell ist eine Unterpräsentation kolonialkritischer Bilder zu konstatieren. Zeller weist darauf hin, dass sich diese Thematik vor und nach dem 1. Weltkrieg fast nur in Karikaturen und kaum in der Kunst wiederfindet.¹¹⁶⁵ Deutlicher arbeitet Mikhail A. Valentin diesen Bezug in seiner künstlerischen Reflexion der Arbeit heraus.¹¹⁶⁶ Er zeigt in einem quadratischen Format ein collagiertes Antlitz, das aufgrund der dunklen Haut und der schwarzen Haare wie eines einer Schwarzen Frau wirkt. Der Kopf besteht aus dem Oval des Gesichts, drei Fingern anstelle der Nase und einem aufgeklebten großen offenen (lachenden?) Frauenmund. Vier dunkelrote Bordüren umrahmen das Gesicht, und eine fünfte mit floralem Muster bestickte verdeckt in der mittleren Horizontale die Augenpartie. Hinter dem Kopf ist, ebenfalls in floralem Muster gehalten, ein grau-weißer Hintergrund. Valentin fügt der Arbeit folgende Textzeilen bei:

„Furrowed brow, long neck and veil,
Is she a true bride?
Or an indentured servant?
Used pictures of fabric, inspired by the lace.
First try, hard time cutting and pasting.“¹¹⁶⁷

Valentin fragt, ob es sich bei der Frauenfigur mit ihren „Furrowed brow, long neck and veil“ um eine Braut oder um eine zur Arbeit gezwungene Sklavin handelt. Dabei schiebt sich das Thema Unterjochung in den Vordergrund der Interpretation. Im Zusammenhang mit der Vereinigung eines Schwarzen mit einem weißen Körperfragment in einer Figur drängt sich ein Vergleich bezüglich des unfreien Status und der Unterdrückung von Sklavinnen und Ehefrauen bzw. zu Kolonisierten und Anderen im eigenen Land auf. Es scheint, als ob der schöne, weiße Schleier der Unschuld die wahre Situation überdeckt.

Nicht nur einen Vergleich, sondern zwei Facetten einer Medaille zeigen die Fragmente in dem zweiten Deutungsansatz: Das Schulterstück im quadratischen und nochmals schwarz abgesetzten Rahmen wirkt wie eine repräsentative Fotografie. Den Rahmen deutet Christian Kravagna im Hinblick auf die Arbeit „Der Traum seines Lebens“ als „Symbol des Begehrens“.¹¹⁶⁸ In dieser Arbeit zerschnitt Höch verschiedene Fotografien einer aufreizenden und in verschiedenen Posen abgelichteten Braut und setzte diese Fragmente über Rahmungen miteinander in Bezug.

„Hier ist der Rahmen ganz unmissverständlich als Metapher der Zurichtung des Repräsentierten auf die Fantasie eines – in diesem Fall männlichen – Subjekts verstanden.“¹¹⁶⁹

Begehrlichkeit verströmt „Die Braut“ allerdings nicht primär durch den Rahmen, sondern vor allem mittels des großen roten Mundes und des manieristisch überlängten Halses, der durch das renaissanceartig

¹¹⁶⁴ Höch, Hannah: Vom Sticken. In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau. Bd. 18, 1918, S. 219. Zit. n. Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 165.

¹¹⁶⁵ Vgl. Zeller 2010, S. 233. Er verweist weiterführend auf: Beuke, Arnold/Norris, Edward Graham: Kolonialkrieg und Karikatur in Deutschland. In: Heine, Peter/van der Heyden, Ulrich (Hg.): Studien zur Geschichte des deutschen Kolonialismus in Afrika, Festschrift für Peter Sebald. Pfaffenweiler 1995, S. 377-398; Joch, Markus: Koloniales in der Karikatur. In: Honold, Alexander/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Mit Deutschland um die Welt: eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart 2004, S. 66-76.

¹¹⁶⁶ Mikhail A. Valentin: „The Bride“, 2009. Artikel in: My Blog Photo Journal: Walking in the Footsteps of Photographer Hannah Höch. Online verfügbar unter: <http://hophannahhoch.wordpress.com/category/hannah-hochs-photos/>. Stand: 10.09.2017.

¹¹⁶⁷ Valentin, Mikhail A.: Hannah Höch's Photos. Walking in the Footsteps of Photographer Hannah Höch. 1.06.2009. Online verfügbar unter: <http://hophannahhoch.wordpress.com/2009/06/01/1933-the-bride/>, Stand: 15. Januar 2012.

¹¹⁶⁸ Kravagna 2010, S. 74.

¹¹⁶⁹ Ebd.

geschnittene Kleid die Attraktivität des weiblichen Körpers unterstreicht.¹¹⁷⁰ Im Schwarz-weißen Gesicht ist der transkulturelle Vergleich implizit, und dieser erinnert an die Gegenüberstellungen Schwarzer und weißer Körper in der ikonografischen Tradition.

In der Vereinigung Schwarzer und weißer Elemente in einem Gesicht geht es weniger um die Abgrenzung als vielmehr um die Übertragung; in diesem Beispiel könnte es sich um die Übertragung stereotyper Einschreibungen Schwarzer Körper auf den einer Braut handeln. Die im Stereotyp Schwarzen Frauen zugeschriebene Sexualität und Sinnlichkeit machten sie zu Verführerinnen, denen das keusche und reine Ideal weißer Frauen gegenüberstand – ein Bild, das im weißen Schleier der Braut, der hier den Großteil des Bildes überdeckt, kulminiert. Diese unterstellte sexuelle Überlegenheit und exotistische Anziehungskraft wird meiner Meinung nach über das Fragment des Schwarzen Gesichtes in den Typus *Braut* eingeschrieben und bildet die Kehrseite der weißen Unschuld.¹¹⁷¹

Ohne Hinweise der Kunstschaffenden bleibt Höchs Collage in einem Spektrum von Deutungsmöglichkeiten interpretierbar. In dieser Mehrdeutigkeit, in der verschiedene Interpretationen gleichzeitig wirksam sein und sich aber auch widersprechen können, erkennt Schaschke ein Charakteristikum dadaistischer Kunst. Sie bezeichnet es als einen „Januskopf“ von Kritik und Selbstbehauptung, zwei Seiten – einer destruktiven und einer konstruktiven –, die den Transformations- bzw. Verwandlungscharakter dadaistischer Kunst beinhalten.¹¹⁷² Beide Seiten bedingten sich gegenseitig und entfalteten erst in der Gemeinsamkeit ihre Wirkung. Möglich werde dies zum einen durch die Technik der Fotocollage, zum anderen durch die Doppeldeutigkeit des Materials: Das Material stellt in seiner spezifischen Verwendung in der Fotocollage durch Vielschichtigkeit, Mehrdeutigkeit und Ambivalenz die Arbeit in Frage; so wirkt die Technik der Fotomontage geradezu subversiv.¹¹⁷³ Die Nutzung von massenmedialen Printmedien als Materialfundus und deren Unterwanderung durch Zerschneiden und Neu-Organisieren zeigt einen kritischen Blick auf die Printmedien, die tagespolitisch aktuell über Themen des Weimarer Sozial-, Kultur- und Politikgeschehens berichteten.¹¹⁷⁴ Schaschke differenziert zudem das Material in reales (aus Zeitungen, Werbung etc.) und Ideen-Material, das aus den realen Fragmenten konstruiert werde.

„In dieser Doppelbedeutung des Materials, das reales und ideelles zugleich ist, liegt der *Angelpunkt* für die Verwandlungskunst, denn das reale Collage-Material bietet ein Refugium für eine Kritik, die die Ausdeutung der Anspielungen bergen könnte.“¹¹⁷⁵

Somit ist die Mehrdeutigkeit des Materials Teil des subversiven Charakters von Fotomontagen. Wie weit die in der Form bzw. Technik immanente Kritik reichen kann, welche Rolle Transformationen noch spielen können und in welchem Bezug Schwarze Frauen dazu stehen, wird im Folgenden weiter an „Fremde Schönheit I“ aus der Serie „Aus einem ethnographischen Museum“ dargelegt. (Abb. 51)

¹¹⁷⁰ Ausführungen zum „Hals als Ausdruck der Persönlichkeit“: Lanz, Titus von/Wachsmuth, Werner: Praktische Anatomie. Der Hals. Bd. 1, Teil 2. Berlin 1955, S. 1-3.

¹¹⁷¹ Eine dritte Deutungsmöglichkeit in der Parallelisierung der Arbeit mit der privaten Situation Hannah Höchs zu Raoul Hausmann lässt sich aus Karoline Hilles, Miriam Makelas sowie Bettina Schaschkas Ausführungen ableiten. Vgl. Hille, Karoline: Hannah Höch und Raoul Hausmann. Eine Berliner Dada-Geschichte. Berlin 2000. Vgl. Makela, Maria: Von Paaren und Paarungen. Hannah Höch und die Institution der Ehe in der frühen Weimarer Republik. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern. 2007, S. 38-49, S. 45-48. Siehe auch Schaschke 2004, S. 46, 325. Prinzipiell ist jedoch eine Parallelisierung von Kunstwerk mit dem Privatleben mit Vorsicht zu betrachten – insbesondere wenn keine expliziten Originalquellen eine solche Lesart befürworten.

¹¹⁷² Vgl. Schaschke 2004, S. 14. Sie weist zudem darauf hin, dass Transformation als eine „Taktik des Lebens“ im Mittelpunkt Dadaistischer Weltanschauung und Schaffens stand.

¹¹⁷³ Vgl. Schaschke 2004, S. 13, 16.

¹¹⁷⁴ Vgl. Plisnier, Valentine: *J.B. und sein Engel*. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 28.

¹¹⁷⁵ Schaschke 2004, S. 20.

Die *Schwarze Venus* als Figur der Institutions-, Kunst-, Gesellschaftskritik

„Fremde Schönheit I“ ist Teil der Serie „Aus einem ethnographischen Museum“. Diese umfasst etwa 20 Arbeiten, je nachdem, ob die verschollenen Arbeiten dazu gerechnet werden, oder auch, wer sie ableitet. Lavin rekonstruiert die Zugehörigkeit zur Sammlung aus Höchs Arbeitsnotizen von Februar und November 1941 sowie April 1952.¹¹⁷⁶ Demnach zählen zur Serie die Arbeiten „Masken“¹¹⁷⁷, „Entführung“¹¹⁷⁸, „Trauer“¹¹⁷⁹, „Denkmal I (Nr. VIII)“¹¹⁸⁰, „Mit Mütze“¹¹⁸¹, „Die Süße“¹¹⁸², „Denkmal II Eitelkeit“¹¹⁸³, „Die Zwei (Nr. IX)“¹¹⁸⁴, „Negerplastik“¹¹⁸⁵, „Fremde Schönheit I“ (Abb. 51), „Hörner“¹¹⁸⁶, „ohne Titel“¹¹⁸⁷, „Der heilige Berg“¹¹⁸⁸, „Mutter“¹¹⁸⁹, „Indische Tänzerin“¹¹⁹⁰. Zudem sind noch die Arbeiten „Ohne Titel I/Aus der Sammlung“¹¹⁹¹ und „Die Sentimentale“¹¹⁹² hinzuzurechnen.¹¹⁹³ Lavin verweist außerdem darauf, dass es mit „Ohne Titel“ von 1930 und „Lustige Person“¹¹⁹⁴ von 1932 Arbeiten gibt, die starke formale Ähnlichkeiten besitzen, aber nicht mit dem Zusatz „Aus einem ethnographischen Museum“ betitelt sind; allerdings sind diese Arbeiten nicht im Original erhalten, sondern nur in Fotos überliefert. In Höchs Aufzeichnungen schließlich sind nach Lavin noch drei weitere Arbeiten erwähnt, die allerdings als verschollen gelten.

Ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Blättern wird sowohl durch den Titelzusatz „Aus einem ethnographischen Museum“ als auch über die inhaltliche Struktur hergestellt; in den Blättern wurden fotografierte Bildfragmente nicht-europäischer Skulpturen bzw. Masken¹¹⁹⁵ mit solchen menschlicher Figuren auf farbigem flächigen Hintergrund kombiniert. Höch spielt zum Teil mit Porträtanalogien, zitiert aber auch traditionell ikonografische sowie aktuelle gesellschaftliche Figuren und bettet diese in museale Inszenierungsformen wie Rahmen, Sockel und Vitrinen ein.¹¹⁹⁶ Der Großteil der Serie entstand vermutlich zwischen 1925 und 1929. Makela verweist darauf, dass Höch für sieben Arbeiten der Serie Bilder des „Querschnitts“ vom Januar 1925 nutzte. Trotzdem erweist sich die Datierung der Bilder als problematisch, da Höch diese teilweise nachträglich änderte, löschte oder durch ein zweites Datum er-

¹¹⁷⁶ Vgl. Lavin 1991, S. 116, 125.

¹¹⁷⁷ „Masken. Aus einem ethnographischen Museum“, 1929, Fotomontage, 25x16 cm, Privatsammlung.

¹¹⁷⁸ „Entführung. Aus einem Ethnographischen Museum“, 1925, Fotomontage, 19,5x20 cm, Kupferstichkabinett, Berlin.

¹¹⁷⁹ „Trauer. Aus einem ethnographischen Museum“, 1925, Fotomontage, Aquarell, 17,6x11,5 cm, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Berlin.

¹¹⁸⁰ „Denkmal I. Aus einem ethnographischen Museum VIII“, 1924, Fotomontage, 20,1x8,8 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

¹¹⁸¹ „Mit Mütze. Aus einem ethnographischen Museum IX“, 1924, Fotomontage, 27,5x15,5 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

¹¹⁸² „Die Süße. Aus einem ethnographischen Museum“, 1926, Fotomontage, Wasserfarbe, 30x15,5 cm. Folkwang Museum Essen.

¹¹⁸³ „Denkmal II Eitelkeit. Aus einem ethnographischen Museum“, 1926, Fotomontage, 25,8x16,7 cm, Privatsammlung.

¹¹⁸⁴ „Die Zwei. Aus einem ethnographischen Museum (Nr. IX)“, 1926, Fotomontage, 28,8x19,8 cm, Privatsammlung.

¹¹⁸⁵ „Negerplastik. Aus der Sammlung: Aus einem ethnographischen Museum“, 1929, Fotomontage, 51,5x37,5 cm, Edinburgh National Gallery of Modern Art.

¹¹⁸⁶ „Hörner. Aus einem ethnographischen Museum X“, 1924, Fotomontage, 19,5x12,4 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

¹¹⁸⁷ „Ohne Titel III“, 1930. Fotomontage, 13,3x17,2 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

¹¹⁸⁸ „Der heilige Berg. Aus einem ethnographischen Museum XII“, 1927, Fotomontage, 33,5x22,5 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

¹¹⁸⁹ „Mutter. Aus einem ethnographischen Museum“, 1930, Fotomontage, Wasserfarbe, 41x35 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

¹¹⁹⁰ „Indische Tänzerin. Aus einem ethnographischen Museum“, 1930, Fotomontage, 25,7x22,4 cm. Museum of Modern Art, New York.

¹¹⁹¹ „Ohne Titel I. Aus einem ethnographischen Museum“, 1929, Fotomontage, 49x32,5 cm, Kunstsammlung, Bonn.

¹¹⁹² „Die Sentimentale. Aus einem ethnographischen Museum“, 1929, Fotocollage, 22,3x15,3 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

¹¹⁹³ Vgl. Lavin 1993, S. 160.

¹¹⁹⁴ „Lustige Person“, 1932, Fotocollage, 19,1x25,8 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.

¹¹⁹⁵ Makela 1996, S. 70, verortet die Fragmente in Afrika, Ost- und Südostasien, auf den Pazifischen Inseln sowie in Nordamerika.

¹¹⁹⁶ Vgl. dazu ausführlich: Kravagna 2010, S. 74. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 201-203. Zudem zeigt sie dieses Prinzip auch in Einzelarbeiten wie z. B. „Die Kokette I“ (1923/1924, Fotomontage, 18,5 x 20,5 cm. Sammlung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart) oder „Der Traum seines Lebens“ (1925, Fotocollage, 30x22,5 cm. Museum of Modern Art, New York).

gänzte. Es zeigt sich angesichts des Zeitpunkts der Publikation des „Querschnitts“, dass sie einige Arbeiten vordatierte.¹¹⁹⁷ Außerdem ergänzte Höch die Serie im Abstand von gut 35 Jahren um „Fremde Schönheit II“ (1966) und „Trauer II“ (1967).¹¹⁹⁸ Die zeitliche Distanz der beiden Arbeiten suggeriert eine formale Lockerheit und damit eine unverbindliche Abfolge und Unabgeschlossenheit der Serie. Schmidt-Linsenhoff erkennt darin eine Aufforderung an das Publikum, imaginär weiter an der Serie zu arbeiten und mit anderen Ordnungen zu experimentieren.¹¹⁹⁹

Der Konnex dieser Serie zu Schwarzen Frauen ergibt sich auf sprachlicher Ebene über den Verweis auf das ethnographische Museum sowie auf visueller Ebene über die Art der Körperkonstruktion: Die verwendeten Masken- und Skulpturfragmente, oft dem menschlichen Körper nachempfunden, wurden als Schwarz-codiert verstanden und stellvertretend für Körper bzw. Körperteile Schwarzer Menschen wahrgenommen.¹²⁰⁰ Höch kombiniert in der Serie oft solche Teilstücke mit Fragmenten weißer Frauen bzw. weiblich codierten Elementen (rote Lippen, groß geschminkte Augen, lange Beine) und nutzte dazu oft Weiblichkeit anzeigende Bildtitel: „Die Süße“, „Die Sentimentale“, „Mutter“, „Fremde Schönheit“, „Indische Tänzerin“. Somit integrierte sie in ihre neugeschaffenen Figurationen sowohl weibliche als auch Schwarze Codierungen.¹²⁰¹

Aus der Serie „Aus einem ethnographischen Museum“ erscheint die Arbeit „Fremde Schönheit I“ besonders interessant, da sie in ihrer Ikonografie und im Titel auf den Topos der *Schwarzen Venus* verweist. (Abb. 51) „Fremde Schönheit I“ zeigt einen liegenden, nackten, hellhäutigen Frauenkörper, der zentral in einem Querformat platziert ist. Stimmungsvoll wird er von einem farbigen, in den Tönen des Sonnuntergangs changierenden, aquarellierten Grund unterlegt, der durch vereinzelte Querstreifen belebt ist. Ein orangefarbiger, rechteckiger Rahmen schließt die Komposition zum Rand hin ab. Mit dieser Darstellung des Frauenkörpers zitiert Höch jene Figurationen einer weißen *Liegenden Venus*, die spätestens seit der Renaissance mit Giorgiones „Schlafende Venus“ und Tizians „Venus von Urbino“ in den Kanon der Figurationen weiblicher Schönheit eingegangen sind.¹²⁰² In Mimesis und Modifikation von Tradition in Hinblick auf die Moderne zeigt Höch eine „Fremde Schönheit I“. ¹²⁰³ Im Gegensatz zu den vorgängigen, akademischen Darstellungen ist der Frauenkörper jedoch am unteren Hüftrand kantig abgeschnitten worden und offenbart deutlich durch Beinstellung und Behaarung die Geschlechtlichkeit. Einen deutlicheren Bruch mit dem Schönheitsideal einer *Liegenden Venus* zeigt der Kopf an, der sich sowohl der Weiblichkeit als auch der Menschlichkeit verweigert: Es ist das Antlitz eines geschlechtlich neutralen „Idols der Bushongo“¹²⁰⁴, eines maskenartigen kreisrunden Schrumpfkopfes, der durch eine applizierte Brille und darin eingesetzte schielende Augen seltsam belebt wirkt. Die Unterschiede zwischen Materialität und Farbigkeit kulminieren in differenten Proportionen: Der Körper im kleinsten Maßstab nimmt den meisten Platz ein; der Kopf, mindestens doppelt so groß wie er dem Körper entsprechend sein sollte, liegt in einem zurückgebeugten Arm; Brille und Augen, lupenhaft vergrößert, sind so groß wie eine Brust des weiblichen Körpers. Die Gesamtheit der Widersprüche in der Körperkonstruktion addiert sich geradezu zu einer monströsen Figur¹²⁰⁵; monströs wird als nicht-der-Norm-entsprechend, fremd sowie fantastisch aufgeladen verstanden und verweist auf die repräsentative Kraft, die dem zu sehen gegebenen Objekt inhärent ist. Die Gegensätzlichkeiten alt und jung, schön und hässlich, schwarz und weiß, weibliches

¹¹⁹⁷ Vgl. Makela 1996, S. 71, 78.

¹¹⁹⁸ „Fremde Schönheit II. Aus einem ethnographischen Museum“, 1966, Fotomontage, 32,3x15 cm. Sammlung des Instituts für Ausländerbeziehungen, Stuttgart. Angaben zu „Trauer“ siehe oben

¹¹⁹⁹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 201.

¹²⁰⁰ Dies wurde deutlich, wenn Josephine Baker als verlebendigte Skulptur wahrgenommen wurde. Vgl. Kapitel „3.4.2. Unterhaltung. Varieté, Revue, Schaustellerei, Zirkus“.

¹²⁰¹ Neben den weiblich markierten Arbeiten codierte Höch einige männlich, einige geschlechtsneutral und spielte z. T. auch mit Zweigeschlechtlichkeit.

¹²⁰² Tizian: „Venus von Urbino“, 1538, Öl auf Leinwand, 165x119 cm. Uffizien, Florenz. Giorgione: „Schlafende Venus“, 1508/10, Öl auf Leinwand, 108x175 cm. Gemäldegalerie Dresden.

¹²⁰³ Ebenso beschreibt Schaschke 2004, S. 18 f., diese Mimesis und Modifikation für Max Ernst.

¹²⁰⁴ Schmidt Linsenhoff 2010, S. 207, verweist auf die ursprüngliche Fotografie aus dem „Querschnitt“ von 1925.

¹²⁰⁵ Siehe zu „monströs“ Kapitel 2.3. „Bilder des Körpers. Individualisierung, Typisierung und Hybridität“.

Subjekt und neutrales Objekt sind in einer Figur miteinander verschmolzen. Aus dem kindhaften Kopf blicken durch die Brille intelligente, wissende Augen direkt zu den Betrachtenden, als ob sie auf die seltsame Körperkonstruktion aufmerksam machen wollten.

Ähnlich ambivalent konstruierte Höch auch „Fremde Schönheit II“: In das Hochformat setzte sie einen bekleideten stehenden Frauenkörper auf einen durch Rottöne dominierten Hintergrund mit applizierten Palmwedeln.¹²⁰⁶ Die weiblichen Formen des Körpers sind durch den Zuschnitt des Kleides bestimmt, das aus roten und blauen Papieren modisch und elegant zusammengesetzt wurde. Schlanke weiße Arme und Beine schauen daraus an entsprechenden Stellen hervor. Die Frauenfigur präsentiert ihr vorgestelltes, rechtes Spielbein, trägt hohe blaue Schuhe und steht auf einer kleinen grauen Plattform, die ihr mitten in dem unwirklichen Raum Bodenhaftung verleiht. Auch dieser Körper trägt als Kopf eine Maske, zu der ein dunkles Stück Papier als Hals überleitet. Der Maskenkopf wirkt durch die Augen, die hinter den Schlitzen eingefügt wurden, belebt, und zeigt furchterregend Zähne. In dieser Körperkonstruktion sind sowohl Schrecken als auch Anziehungskraft und Schönheit miteinander vereint.

Beide „Schönheiten“ überführt Höch mittels der Maskierungen in einen Topos der visuellen Repräsentation Schwarzer Frauen, den der *Schwarzen Venus*. Die Analogie ergibt sich über die Ambivalenz der Figurenkonstruktion und lässt sich auch aus dem Bildtitel ableiten, wenn *Fremd* mit *Schwarz* und *Schönheit* als *Venus* übersetzt werden. Das Begriffskonstrukt *Fremde Schönheit* impliziert die Repräsentation einer idealisierten erotischen, schönen Frau, die fähig ist, männliches Begehren zu wecken. Fast automatisch erscheinen vor dem inneren Auge Bilder halb-nackter dunkelhäutiger Frauen, in der Südsee oder unter Palmen. Die enge Verflechtung von Schönheit und Erotik wird über den Körper transportiert.¹²⁰⁷ Beide Begriffe können sexualisiertes Begehren hervorrufen und verknüpft mit einem dritten Aspekt – der Exotik – auch kolonisierendes Verhalten bzw. imperiale Fantasien erzeugen. Sicher darf davon ausgegangen werden, dass Betrachtende eine Fremde Schönheit als Frau identifizieren, die nach geltenden eurozentrischen Vorstellungen als schön zu bewerten ist. Doch der Bildtitel ist doppelt lesbar: Theoretisch könnte auch das Abstraktum Schönheit gemeint sein, eine Schönheit, die anderen bzw. fremden Normen unterliegt. *Fremde Schönheit*, im Sinne der Gültigkeit anderer Schönheitsnormen, wurde eurozentrisch häufig als abartig und hässlich bewertet, wie z. B. bei Stratz oder auch Vollbehrs Beschreibungen deutlich wurde. Der Titel „Fremde Schönheit“ lässt also die Perspektive offen, ist fähig je nach Blickwinkel zu polarisieren sowie dementsprechend die differente eurozentrische Bewertung zwischen schön oder hässlich zu manifestieren. Die inhärente Ambivalenz des Titels spitzt Höch in der Konstruktion zu: Sowohl bei der repräsentierten Figur in „Fremde Schönheit“ als auch dem Konstrukt der *Schwarzen Venus* handelt es sich um Kippfiguren. Alexandra Karentzos bezeichnet als solche Gestalten, die zwischen *exotischer Schönheit* und *hässlicher Fremdheit* wahrgenommen werden und die sowohl Begehren als auch Schrecken auslösen können.¹²⁰⁸ Höchs Figurationen sind über die einzelnen für sich schönen Fragmente anziehend und wirken nicht zuletzt über die Integration fotorealistischer Augen lebendig und in ihrer Monumentalität auch bedrohlich. Karoline Hille sieht die Faszination in der widerspiegelnden Materialität und den unterschiedlichen Oberflächeneindrücken begründet: Im „Ethnographischen Museum“ baute

„die Künstlerin die innere Spannkraft auf, indem sie archaische Artefakte und nackte Haut zusammen zwang. Die in ihrer Doppelbödigkeit unerhört faszinierenden, eigentümlich lebendig-toten Zwitterwesen stellte Hannah Höch, genau wie es auch Max Ernst tat, vor einen flächig-abstrakten, klar gegliederten Grund.“¹²⁰⁹

¹²⁰⁶ „Fremde Schönheit II. Aus einem ethnographischen Museum“, 1966, Fotomontage, 32,3x15 cm. Sammlung des Instituts für Ausländerbeziehungen, Stuttgart.

¹²⁰⁷ Vgl. Karentzos 2009, S. 316, 320.

¹²⁰⁸ Ebd.

¹²⁰⁹ Hille, Karoline: Der Faden, der durch alle Wirnisse das Leben hielt. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 84-107, S. 93.

Die Fragmente verschmelzen allerdings nicht zu einer harmonischen Einheit, sondern die Heterogenität der Elemente bleibt offenkundig und sichtbar bestehen: der fotografisch reproduzierte Körper einer liegenden weißen Frau, die schrumpfkopffartige Maske und die überdimensionalen Brillengläser.

„Dieser bewußt in Szene gesetzte Kontrast erzeugt aber gerade den Effekt des Exotischen, indem ein *ethnographisches* Objekt aus seinem ursprünglichen lebensweltlichen Kontext gerissen wird und in einen neuen Kontext (den der Sammlung) überführt wird, wo es als Fragment einer fremden Kultur diese als Ganzes re-präsentiert [...] Das Fremde bleibt als solches, als schriller, dissonanter Effekt bestehen, wird aber dennoch in die Umgebung integriert.“¹²¹⁰

Diesen Effekt beschreibt Thomas Nutz bezüglich der Einfügung außereuropäischer Artefakte „in das Raumprogramm einer von der Ästhetik des Okzidents geprägten Sammlung“¹²¹¹ im 18. Jahrhundert. Der Mechanismus der Exotisierung ist trotz zeitlicher Differenz auch bei Höch wirksam. Sie positionierte sich mittels dieser Heterogenität der Elemente, den über sie so vehement eingeschriebenen Effekt des Exotischen sowie ihrer ambivalenten Wirkung kritisch zu gesellschaftlichen und kulturellen Diskursen und Themen, deren Breite im Folgenden aufgezeigt wird: Das Deutungsspektrum von „Fremde Schönheit I“ umfasst die Institution des Völkerkundemuseums ebenso wie die künstlerische und gesellschaftskulturelle Modeerscheinung des Primitivismus und bezieht dabei immer auch die Rolle der Medien bezüglich dieser Diskurse mit ein. Als zentrales Objekt erweist sich die Maske, durch die der Aspekt der Transformation integriert sowie Heterogenität und Ambivalenz besonders deutlich werden.

Den Konnex zum Völkerkundemuseum stellt Höch durch die Titelwahl „Aus einem ethnographischen Museum“ in den Vordergrund. Sie bezieht sich nicht auf ein bestimmtes Museum, sondern reflektiert – insbesondere durch ihre Inszenierungen mit Rahmen, Sockeln und Vitrinen – museale Formen des Zusehen-Gehens. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhielten mit dem Aufkommen der ersten Völkerkundemuseen außereuropäische Kunst- und Kulturgegenstände Einzug in Museen und wurden so für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich.¹²¹² Als problematisch erweist sich zum Teil noch heute, dass die ausgestellten Objekte aus ihren Kontexten gerissen wurden und so sich der oben beschriebene Effekt des Exotischen einstellen konnte. Höch persifliert Techniken musealer Inszenierung, z. B. Konstruktionen von Andersheit, die Entfremdung von Objekten, eine fragmentierte Wirkung sowie Formen der Benennung. Mit dieser kritischen Haltung steht sie in Folge von Carl Einstein, dessen Publikation „Negerplastik“ Höch nachweislich kannte¹²¹³ und von der Birgit Heß annimmt, dass sie eine zentrale, wenn nicht gar ursächliche Wirkung für Dada gehabt haben könnte.¹²¹⁴ Einstein kritisierte 1926 in seinem Artikel „Das Berliner Völkerkundemuseum. Anlässlich der Neuordnung“ eine solche Dekontextualisierung von Kunstwerken im Museum:

„Ein Kunstgegenstand oder Gerät, die in ein Museum gelangen, werden ihren Lebensbedingungen entzogen, ihres biologischen Milieus beraubt und somit dem ihnen gemäßen Wirken. Der Eintritt ins Museum bestätigt den natürlichen Tod des Kunstwerks, es vollzieht den Eintritt in eine schattenhafte, sehr begrenzte, sagen wir ästhetische Unsterblichkeit.“¹²¹⁵

Judith Elisabeth Weiss beschreibt „die Frage [...] nach der körperlichen Identität eines Exponats im Zuge seiner Enteignung, Dekontextualisierung, Profanisierung und seiner Utilisierungsmechanismen“ als

¹²¹⁰ Nutz, Thomas: ...& autres curiosités. Exotische Artefakte als Objekte des Elitenkonsums des 18. Jahrhundert. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster 2003, S. 1-24, S. 17.

¹²¹¹ Ebd.

¹²¹² Vgl. Laukötter, Anja: Von der *Kultur* zur *Rasse* – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2007, besonders S. 32-47.

¹²¹³ Vgl. Schaschke 2004, S. 323.

¹²¹⁴ Vgl. Heß, Birgit: *Sphäre des Wilden .. Sphäre des Spiels*: Masken und Puppen im Dada Zürich; *Agenten* der Alterität und Performanz. Dissertation Universität Trier. Trier 2006. Online verfügbar unter: http://ubttest.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/388/pdf/HessBirgit_20031103.pdf, Stand: 7.11.2012, S. 57. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch: Schaschke 2004, S. 322 f.

¹²¹⁵ Einstein, Carl: Das Berliner Völkerkundemuseum. Anlässlich der Neuordnung. In: Haarmann, Herrmann/Siebenhaar, Klaus (Hg.): Carl Einstein. Werke. 5 Bände. Bd. 2. Berlin 1996, S. 446-450, S. 446. In diesem Artikel korrigierte er seine Position über den Umgang mit außereuropäischen Artefakten, die er in seinem 1915 erschienenen Buch „Negerplastik“ kundgetan hatte.

„neuralgischen Punkt in der Kritik am Primitivismus“.¹²¹⁶ Diese Kritik besteht bis heute, wie exemplarisch der Streit um die Ausstellungskonzeption „Primitivism in 20th Century Art“ von William S. Rubin im Museum of Modern Art in New York gezeigt hat.¹²¹⁷ Die Anerkennung und Präsentation außereuropäischer Kunst als gleichwertig ist ein Prozess, der bis heute nicht vollständig abgeschlossen ist.¹²¹⁸

Höchs Anspielungen zielten nicht nur auf die Ausstellung außereuropäischer Kunst im Museum, sondern auch auf künstlerischen Auseinandersetzungen mit dieser. Für viele Kunstschaaffende entwickelten sich außereuropäische Museumsstücke zu einer wichtigen Inspirationsquelle in einer Zeit, in der viele Paul Gauguins zu folgen suchten, aber aus verschiedensten Gründen nicht in die außereuropäische Welt reisen konnten. Die damals als *Stammeskunst* bezeichneten Exponate wurden seit langem in Europa gesammelt und waren bereits in der Renaissance Teil von Wunderkammern gewesen.¹²¹⁹ Dieser Sammelleidenschaft kamen auch einige Kunstschaaffende nach. Als Schlüsselerlebnis, das zur stilistischen Auseinandersetzung mit Skulpturen und Masken vorwiegend aus Afrika und der Südsee an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert führte, gilt eine anekdotenhaft erzählte Entdeckung von Maurice Vlaminck. Dieser soll, zwischen 1903 und 1905, in einem Pariser Café von dort angebrachten Masken so beeindruckt gewesen sein, dass er sie erwarb. Anlässlich eines Besuches bekam André Derain diese zu Gesicht, und Vlaminck überließ ihm – vermutlich aus Geldnot – eine weiße Fang-Holzmaske, die später nachhaltigen Eindruck bei Picasso und Matisse hinterlassen sollte.¹²²⁰ Immer mehr Kunstschaaffende und Kunstbegeisterte begannen diese Kunst, die zunächst unter der Bezeichnung *art yadtou* und später als *art nègre* firmierte, zu sammeln.¹²²¹ Die Rezeption hatte große Auswirkungen im künstlerischen Bereich auf fauvistische, kubistische und expressionistische Arbeiten. Diese Auseinandersetzung blieb jedoch nicht ohne Kritik: Sowohl Hannah Höch und mit ihr unter anderem die Dadaisten Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck, der avantgardeablehnende Kunstkritiker Carl Schaeffler, Mitglieder der Novembergruppe wie Ludwig Hilberseimer und nicht zuletzt auch Carl Einstein beobachteten diesen Umgang kritisch.¹²²² Einstein, der in „Negerplastik“ als einer der Ersten außereuropäische Arbeiten „vorurteilslos als Kunst überhaupt und als Plastik insbesondere“¹²²³ betrachtete, verurteilte die oberflächliche stilistisch/formale Rezeption vor allem deutscher Expressionisten. Diese hätten die Kunst lediglich auf ihre ästhetische Wirkung reduziert¹²²⁴ – ein Umstand, der ihn den bekannten Satz formulieren ließ: „Exotismus ist oft unproduktive Romantik geographischer Alexandrinismen. Hilflos negert der Unoriginelle“.¹²²⁵

¹²¹⁶ Weiss 2007, S. 24.

¹²¹⁷ Vgl. dazu ausführlich: Küster 2003, S. 18-26.

¹²¹⁸ Vgl. zur Entwicklung: Kravagna, Christian: Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt a. M. 2004, S. 98-103.

¹²¹⁹ Vgl. Wendl/Lintig 2006, S. 17 f.

¹²²⁰ Vgl. Weiss 2007, S. 22 f. Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art. New York 1967, S. 86 f. Sowie Flam, Jack D.: Matisse und die Fauvisten. In: Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984, S. 218-248, S. 221.

¹²²¹ Bettina von Lintig weist auf den indifferenzierten Gebrauch des Begriffes hin: Unter *art nègre* wurde sowohl sogenannte „Stammeskunst“ wie Masken und Skulpturen aus Afrika und Ozeanien als auch afroamerikanische Musik verstanden. Vgl. Lintig 2006, o. S. Siehe weiterführend: Reidemeister, Leopold: o. T. Reidemeister, Leopold (Hg.): Das Ursprüngliche und die Moderne. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. Berlin 1964, o. S.; Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung. In: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1984, S. 8-93, S. 11; Badenberg, Nana: *Art nègre*. Picasso, Einstein und der Primitivismus. In: Das Fremde. Zeitschrift für Germanistik. Beiheft 2, 1999, S. 219-247, S. 222 f.

¹²²² Vgl. Schaschke 2004, S. 320 f.

¹²²³ Baacke, Rolf-Peter: Rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen zur *Negerplastik*. In: Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Carl Einstein – Negerplastik. Berlin 1992, S. 153-160, S. 153. Schaschke 2004, S. 322, weist auf die Leistung Einsteins hin, den ethnologischen Kontext im Blick zu behalten und gleichzeitig den kolonialistisch bedingten Rassismus zu entlarven sowie sich diesem gegenüber kritisch zu positionieren.

¹²²⁴ Raoul Hausmanns Kritik ging in eine ähnliche Richtung: Schaschke resümiert: „Gleichfalls zeigte er auf, daß der Primitivismus der BRÜCKE reine Formsache blieb; zum Inhalt, der sich jedoch bei den *echten Primitiven* mit der Form deckt, sind die BRÜCKE-Künstler [...] nie vorgedrungen.“ Schaschke 2004, S. 323. Vergleiche zum Begriff des *echten Primitivismus*: Hilberseimer, Ludwig: Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst. In: Friedlaender, Salomo/Ruest, Anselm (Hg.): Der Einzige. Bd. 1, Heft 8, 1919, S. 89; Schaschke 2004, S. 322 ff.

¹²²⁵ Vgl. Einstein, Carl: Afrikanische Plastik. In: Herrmann, Herrmann/Siebenhaar, Klaus (Hg.): Carl Einstein. Werke. Bd. 2. Berlin 1996, S. 61-145, S. 61; erstmals veröffentlicht: Berlin 1921.

Auch Hannah Höchs Kritik am Primitivismus der deutschen Expressionisten zielt in eine ähnliche Richtung. Doch sie benennt die Oberflächlichkeit nicht direkt, sondern persifliert stattdessen deren Mechanismen:

„Das damalige Aufblühen der ethnographischen Forschung brachte uns die Primitiven, besonders die Negerkunst nahe. Die deutschen Expressionisten haben das in ihren Ölbildern vielfach ausgesagt. Mir machte es Spaß, auf weniger seriöse Weise mit der Materie, aber doch möglichst prägnant, zu experimentieren.“¹²²⁶

Diese vorsichtige Formulierung macht nicht deutlich, wie sehr Höch in ihrem künstlerischen Tun das Streben der Expressionisten nach Ursprünglichkeit und Authentizität *ad absurdum* führte. Höch konterkarierte den Authentizitätsanspruch, den die Expressionisten für sich erhoben, indem sie Fotografien, die diesen Anspruch per se in sich tragen, als Material nutzte, zerstückelte und daraus phantastische Gebilde konstruierte, die jeder Authentizität trotzen. Sie gebrauchte die fremden Fragmente weder in stilistischer Analogie mit malerischer Wirkung, noch konstruierte sie harmonische Bilder, vielmehr visualisierte sie grotesk und ambivalent wirkende verlebendigte Wesen.

Doch Höch reflektierte jedoch nicht nur den Primitivismus der Expressionisten, sondern auch einen gesellschaftlichen. Dieser zeigte sich in Medien und ihren Inhalten, die Höch in Form illustrierter Zeitschriften als Material verwendete. So führte sie subversiv die „fotografisch-kulturindustrielle Vermittlung“ von Ethnografika und damit „die Konsequenzen [der] Medialisierung“¹²²⁷ vor Augen. Innerhalb dieses gesellschaftlichen Primitivismus kam es oftmals zu Gegenüberstellungen, Analogiebildungen und Imitationen zwischen Skulpturen, Körpern Schwarzer Weiblichkeit und Körpern weißer Weiblichkeit. Diese Gegenüberstellungen reflektierten in den zwanziger Jahren manche Kunstschaaffende und zielten dabei in verschiedene Richtungen. Man Ray zeigte Primitivismus als elegante, begehrenswerte Modeerscheinung, eine Karikatur entlarvt diesen als lächerlich und unvollkommen, und Hannah Höch führte provokativ die darin immanenten Widersprüche vor Augen:

Man Ray zeigt die Gegenüberstellung Schwarzer und weißer Weiblichkeit mittels Masken in ästhetisierter modischer Bearbeitung.¹²²⁸ In der Schwarz-Weiß-Fotografie „Noire et Blanche“ zeigt er im Querformat den Kopf von Kiki de Montparnasse auf einer ebenen Fläche liegend mit einer daneben aufrecht stehenden Maske.¹²²⁹ Ovale Kopfform, zarte Augenbrauen, geschlossene Lider sowie die prototypische Gegensätzlichkeit des Helldunkelkontrasts setzen beide Köpfe zueinander in Bezug – „animate and inanimate counterpoints“¹²³⁰. Petrine Archer Straw betont, „the contrasts within the photograph are more numerous than its title suggests, and are not only chromatic, but racial, material and spiritual“¹²³¹. In der Reproduktion dieser Arbeit im Magazin „Variétés“ arbeitete Man Ray den Bezug zwischen Maske und Modell noch stärker heraus, indem er neben das fotografische Positiv das Negativ stellte.¹²³² Durch die Umkehrung der Kontraste im Negativ wirkt das Gesicht des Modells geradezu „negrophied“¹²³³ und der Maskenkopf unwirklich strahlend, wie göttlich erleuchtet. Maske und Modell scheinen ihre zweite Natur, das hinter der Fassade Steckende, zu offenbaren. Diese Begegnung zwischen weißem weiblichem Akt-

¹²²⁶ Notiz zu einem Brief an das Museum of Modern Art anlässlich des Verkaufs von „Indische Tänzerin“ vom 17.06.1965; Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie Berlin. Zit. n. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 211.

¹²²⁷ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 212.

¹²²⁸ Dies war sicher ein Grund dafür, warum seine Arbeiten in Modejournalen und den Surrealisten nahestehenden Zeitschriften abgebildet wurden. Vgl. Leuchten, Christina: Man Ray – *Noire et Blanche*. Hausarbeit Universität Trier 2009. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 208 f. Archer-Straw 2000, S. 99-104.

¹²²⁹ Man Ray: „Noire et Blanche“, 1926, Fotografie, Privatsammlung Lucien Treillard.

¹²³⁰ Grossman, Wendy A.: Unmasking Man Ray's *Noire et Blanche*. In: American Art. Bd. 2, 2006, S. 134-147, S. 138. Zudem identifiziert sie die Maske als eine solche im *Baule* Stil, die vermutlich dem Amerikaner George Sakier gehörte.

¹²³¹ Archer-Straw 2000, S. 99.

¹²³² Man Ray: „Noire et Blanche (négatif)“, 1926, Fotografie. Privatsammlung Lucien Treillard. David Bates nennt im Gegensatz zur übrigen Forschungsliteratur als Ersterscheinung von „Noire et blanche“ das Magazin *Vogue*. Vgl. Bates, David: Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London 2003, S. 172.

¹²³³ Archer-Straw 2000, S. 99. Zudem wird so das Fremde weiblich konnotiert; vgl. Werner, Gabriele: Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 79-93, S. 83.

modell und afrikanischer Skulptur deutet Schmidt-Linsenhoff als „erotische Berührung“¹²³⁴, bei der die Provokation über Eleganz und Schönheit gemildert wird und sich stattdessen der Kulturkontakt als begehrenswerte Modeerscheinung erweist.¹²³⁵

Mode ist ebenfalls Thema der Karikatur auf dem Titelblatte von „La vie parisienne“ vom 25. Oktober 1919.¹²³⁶ Gegenübergestellt werden eine bemalte hölzerne Skulptur, die über spitze Brüste deutlich weiblich codiert ist, und der Körper einer weißen Frau, der mit üppigem Schmuck und einem Tuch um die Hüfte bekleidet ist. Beide weisen die gleiche Musterung und Farbgebung auf. Die „Pale Imitation“, wie die Unterschrift lautet, entlarvt die Orientierung der Pariser Mode an außereuropäischer Kunst als blässliche Imitation – dabei kann sich blässlich sowohl auf die Hautfarbe als auch im Sinne von schlecht auf die Qualität bzw. Imitationskraft der Kopie beziehen.¹²³⁷

Hannah Höchs Gegenüberstellung von Maskenfragmenten sowie weißer Weiblichkeit ist wesentlich provokativer durch die Art, wie sie ihre Arbeiten zusammensetzte. Nach Ansicht Schmidt-Linsenhoffs insistiere Höch geradezu auf die Heterogenität kulturell differenter Kunstbegriffe. Sie provoziere „koloniale Angst vor kultureller Überfremdung und biologischer Degeneration durch Rassenmischung“¹²³⁸, indem der weiße Körper der Göttin der Liebe und der Fruchtbarkeit durch den Maskenkopf gekrönt würde und Höch so eine scheinbar intellektuelle Dominanz des außereuropäischen Artefakts konstruiere. Diese provokante Aussage erklärt sich über die Technik Höchs, verschiedene Fotofragmente auszuschnitten und heterogen miteinander zu kombinieren. Sigrid Schade weist in ihrer Analyse über zerstückelte und ganze Körper auf den medizinischen Übertragungsprozess von Diskursen über den Körper auf den Gesellschaftskörper im 19. Jahrhundert hin.¹²³⁹ Im Zuge dessen sei das Fragment, der zerstückelte Körper als *entartet* betrachtet und als symbolisch für die krankende Gesellschaft angesehen worden. Sie weist darauf hin, dass bereits vor den Nationalsozialisten die pathologische Deformation kritisiert und dieser ein heiler, ganzer Idealkörper, stellvertretend für die heile ideale Gesellschaft, gegenübergestellt worden sei.¹²⁴⁰ Die Bedrohung durch Monstrositäten, die bei Bosch und Breughel „noch in der christlichen Dämonologie begründet ist“¹²⁴¹, entwickelt sich nun bei Höch vor dem Hintergrund medizinischer, rassistischer und kolonialer Diskurse gewissermaßen zu einer Bedrohung des Volkskörpers. Dies belegt auch Henrik Stahrs Analyse der Foto-Text-Artikel deutscher Wochenillustrierter der Zwischenkriegsjahre deutlich. Anhand der sogenannten *Bastardin* verweist er auf die paradoxen Affekte, die als gemischt-rassistisch bewertete Frauen auslösten: Sowohl rassistische Ängste als auch unterschwelliges Grenzen überschreitendes Begehren werde an ihren Repräsentationen deutlich.¹²⁴² Mit dieser Angst vor der Grenzüberschreitung ging jedoch in den zwanziger Jahren gleichzeitig auch ein Begehren einher, das sich deutlich im Primitivismus sowie der Breite seines Einflusses zeigte. Essentiell für diesen war ja gerade eine Adaption und Aneignung differenter Kulturelemente. Doch die Deutungs Offenheit lässt auch eine Kritik an der Aneignung afrikanischer bzw. ozeanischer Kunst durch die westliche Kunst und Kultur, an der Überführung in westliche Bildtradition und Ordnungssysteme zu. Diese offene Interpretationsstruktur in vielen von Höchs Arbeiten ermöglicht, dass die Künstlerin letztlich die in der Gesellschaft immanenten Widersprüche vor Augen führt.

¹²³⁴ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 208.

¹²³⁵ „Man Ray beraubt die afrikanische Maske, die der maskenhaften Schönheit des europäischen Modells zum Verwechseln ähnlich sieht, ihrer verstörenden Fremdheit und schaltet Afrikanität und Weiblichkeit als Inspirationsquellen männlicher, europäischer Kreativität gleich.“ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 208.

¹²³⁶ Unbekannt: „Pale imitation“, in: La vie parisienne, 25.10.1919, abgebildet in: Wendl 2006, S. 53.

¹²³⁷ Vgl. O. A.: Die Welt als Ausstellung. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatmuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 53.

¹²³⁸ Ebd.

¹²³⁹ Vgl. Schade, Sigrid: Der Mythos des *Ganzen Körpers*. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987, S. 239-260., S. 254.

¹²⁴⁰ Vgl. Schade 1987, S. 255.

¹²⁴¹ Ebd., S. 250.

¹²⁴² Vgl. Stahr 2004, S. 503.

Genau diese Vielschichtigkeit offenbart sich in der Arbeit „Fremde Schönheit I“¹²⁴³: Völkerkundemuseen und museale Praktiken sind ebenso Teil des Reflektionsraumes wie der künstlerische Primitivismus deutscher Expressionisten, der gesellschaftliche Primitivismus sowie auch die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der Medialisierung. Als zentrales Symbol nutzte Höch die Maske, an der sie die Mehrdeutigkeit bildimmanent fixierte und über die sie Heterogenität und Ambivalenz in die Figurationen einschrieb. Die Maske bot sich dafür aus verschiedenen Gründen an:

Der Einsatz von Masken war von Beginn an zentral für die Dada-Bewegung – ein Umstand der nicht verwundert, wenn Bettina Schaschke in Identitätsfragen ein zentrales Thema des Dadaismus erkennt. Hugo Ball berichtet in seinem Tagebuch über eine Soiree im Cabaret Voltaire:

„Janco hat für die neue Soiree eine Anzahl Masken gemacht, die mehr als begabt sind. [...] Wir waren alle zugegen, als Janco mit seinen Masken ankam und jeder band sich sogleich eine um. Da geschah nun etwas Seltsames. Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus. Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den absonderlichsten Figuren, drapiert und behängt mit unmöglichen Gegenständen, einer den anderen in Einfällen überbietend. Die motorische Gewalt dieser Masken teilte sich uns in frappierender Unwiderstehlichkeit mit. [...] Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, daß sie nicht menschliche, sondern überlebensgroße Charaktere und Leidenschaften verkörpern. Das Grauen dieser Zeit, der paralysierende Hintergrund der Dinge ist sichtbar gemacht.“¹²⁴⁴

Ball spielt auf die Verwandlungsfunktion von Masken an, die ihnen als religiöse Objekte eingeschrieben ist. Diese beschrieb auch Carl Einstein in „Negerplastik“.¹²⁴⁵ Er stellte dem in der bürgerlichen Welt gefangenen Europäer, der sein Ich „zu einem hypertrophen Kult“ formt, den „Neger, der weniger vom subjektiven Ich befangen ist“¹²⁴⁶ gegenüber. Letzterer ehre die „objektiven Gewalten“ und müsse, um neben diesen bestehen zu können, sich in diese verwandeln.

„Mit der Verwandlung stellt er das Gleichgewicht zur vernichtenden Adoration auf; er betet dem Gott, er tanzt dem Stamm ekstatisch und er selbst verwandelt sich durch die Maske in den Stamm und den Gott; diese Verwandlung gibt ihm das mächtigste Begreifen des Objektiven; er inkarniert dies in sich und er selbst ist dies Objektive, worin alles einzelne vernichtet.“¹²⁴⁷

Die Maske als Mittel zur Verwandlung birgt als religiöses Ritualobjekt den Weg zur Gottheit. Diese Funktion verband sich bei den Züricher Dadaisten mit einer zeitimmanenten metaphorischen Aufladung, die sowohl bürgerliche wie auch „politische Anpassung und eine Realität, die vom Fortschrittsglauben geprägt war“¹²⁴⁸. In Anlehnung an den rituellen Einsatz von Masken setzten die Dadaisten, vor allem um Marcel Janco, diese in Performances, die auf aktuelle politische Verhältnisse anspielten, gemeinsam mit Gesängen und Trommelmusik ein. Dabei schlüpften die Protagonisten in andere Rollen und machten eine persönliche Metamorphose durch. Die Maske fungierte als Mittel des Widerstands gegen bürgerliche Konventionen und nahm nach Ansicht Birgit Heß eine Brückenfunktion ein „zu einer – hypothetischen – antizivilisatorischen Gegenwelt des *Wilden*“¹²⁴⁹.

Genau diese Aspekte von Transformation und Widerständigkeit koppelte Hannah Höch an Masken. Sie verwandelt mit der Maske die *Liegende Venus* in die „Fremde Schönheit“ bzw. in eine *Schwarze Venus*. Gleichzeitig inszenierte sie mittels des nackten Frauenkörpers erotische Begehrlichkeit, die ebenfalls Teil der Einschreibung von Masken ist. Christian Kravagna verweist auf Michel Leiris' Begeisterung für Wil-

¹²⁴³ Es verwundert nicht, dass in den Figurationen oftmals *Allegorien moderner Weiblichkeit* (z. B. Lavin 1991) gelesen wurden, was zeitgemäß nahe liegt, wenn man Modernität mit der Nachahmung afroamerikanischer Tänze und Mode gleichsetzte und die emanzipatorische Bewegung der Zeit im Auge hat. Allerdings schließt das Rahmenthema diese Deutung aus.

¹²⁴⁴ Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Tagebuch 1913-1921. Zürich 1992, S. 96. Auszug aus dem Eintrag vom 24.05.1916.

¹²⁴⁵ Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Schaschke 2004, S. 322 f.

¹²⁴⁶ Einstein, Carl: Negerplastik. In: Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Carl Einstein. Werke. 4 Bände. Bd. 1, Berlin 1980, S. 245-392, S. 261 f.

¹²⁴⁷ Ebd.

¹²⁴⁸ Heß 2006, S. 128.

¹²⁴⁹ Ebd., S. 131. Vgl. auch Maurer 1984, S. 548.

liam Buehler Seabrooks Maskenbilder als „Ausdruck jener Fantasien sexueller Überschreitung von gesellschaftlichen Normen“¹²⁵⁰ hin. Die Anziehungskraft entsteht nach seiner Ansicht aus der Entindividualisierung der Frau durch die Maske.

„Sie ist keine bestimmte Person mehr, sondern eine Frau *im allgemeinen*, die genauso gut die ganze Natur, die ganze Außenwelt sein kann, welche wir auf diese Weise zu beherrschen vermögen.“¹²⁵¹

Doch nicht nur über die Maske zeigte Höch Begehrlichkeiten auf: Sie nutzte dazu auch fetischisierte Versatzstücke, wie große Augen, volle Lippen, lange Beine oder eben einen nackten liegenden Körper wie in „Fremde Schönheit I“. Diese Fragmente beschwören sexuelles, spirituelles oder auch koloniales bzw. kolonisierendes Begehren herauf und fanden vormals oft Verwendung in stereotypen Darstellungen.¹²⁵² Über die Masken als Mittel der Transformation und phantastischer Aufladung, die die Figuren dämonisierten, reflektierte Höch spielerisch und kritisch die Aneignungsprozesse museologischer, expressionistischer, gesellschaftlicher und publizistischer Praxis¹²⁵³ ihrer Zeit.

Hybride Figurationen zwischen Allegorie und Spiegelfunktion

Hannah Höch konstruierte in den oben besprochenen Bildern Körper aus heterogenen Fragmenten, so dass Vielfalt und Gegensätzlichkeit betont werden. Scheinbar spielerisch addierte sie diese Versatzstücke nicht nur, sondern verschmolz sie zu etwas völlig Neuem. Der in der ursprünglichen Abbildung eingeschriebene Inhalt und die oftmals stereotypen und/oder fetischisierten Aufladungen der Fragmente wurden in die neuen Konstruktionen mit eingebracht. Die Differenzen, Ambivalenzen und widersprüchlichen Codierungen der Fragmente (unter anderem schön, ideal, weiß, beängstigend, grotesk, hässlich, außereuropäisch) löste Höch nicht in einem harmonischen Ganzen auf, sondern ließ sie sichtbar nebeneinander bestehen. So wurden die an die Fragmente gebundenen Themen und Diskurse in die neue Figuration eingebracht und neu verhandelt. In der Neukonstellation zeigt sich das von Schaschke beschriebene „Ideen-Material“, mit dem sowohl typisch ikonografische Themen nachgestellt wurden, aber in dem auch „[zeitgenössische Werke] und [ihre] Kritik sowie [...] Ideen aus Wissenschaft und Politik“¹²⁵⁴ aufgegriffen werden. Höch imitierte nicht, sondern konstruierte dabei etwas völlig Neues und Ungewohntes, in dem Anklänge und Reminiszenzen über die bekannten Elemente transportiert wurden. Diese sind jedoch nicht mehr in ihrer alten Funktion wirksam, da sich die unwirkliche phantastische Konstruktion auf nichts bisher Dagewesenes bezieht. Die in den Fragmenten enthaltenen Codierungen sind nur Teil eines imaginären Konstrukts.

Höchs Figurationen erweisen sich als Allegorien: Bereits die Menge an Einflüssen, Bedeutungen und Themenbezügen sowie die entpersonalisierenden, typisierenden Bildtitel deuten auf übergeordnete, allgemeine Aussagen und Funktionen der Arbeiten hin. Dieser Umstand wird durch die skulpturale Auffassung, evoziert durch verschiedene Maßstäbe und Perspektiven, Rahmungen und plastische Fragmente, die die Figurationen entrücken, erhöhen und monumentalisieren, unterstrichen. Die Figurationen erweisen sich als Allegorien, da sie sich einer Analogie von Form und Inhalt entziehen. Es handelt sich dabei allerdings nicht um typische Allegorien, die zumeist menschliche Körper als Personifikation darstellen; doch dominieren weibliche Codierungen, die bevorzugt bei allegorischen und symbolischen Darstellungen

¹²⁵⁰ Kravagna 2010, S. 616.

¹²⁵¹ Leiris, Michel: *Das caput mortuum* oder die Frau des Alchemisten. In: Ders.: *Das Auge des Ethnographen*. Ethnologische Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985, S. 256-262, S. 260. Vgl. auch Kravagna 2010, S. 61.

¹²⁵² „Die Ähnlichkeit zwischen Museumsexponaten und Mannequins, zwischen ethnographischen Objekten und den Beinen von Lilian Harvey, die sich in der Montage *Denkmal I* auf einem Sockel begegnen, ist in dem Spektakel der Fetischisierung begründet. Hannah Höch führt mit Schnitt und Montage die Strukturanalogie zwischen dem sexuellen und kolonialen Begehren vor, das mit dem Papierbild der Beine den ganzen Körper der Frau und mit dem isolierten Artefakt die ganze Kolonie zu besitzen glaubt.“ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 202.

¹²⁵³ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 212, betont, dass Höch, im Gegensatz zu Einstein, weniger die formale Qualität oder die kulturelle Funktion außereuropäischer Kunst interessiere, als die Konsequenzen der Medialisierung.

¹²⁵⁴ Schaschke 2004, S. 20.

gen des Gemeinschaftskörpers eingesetzt wurden.¹²⁵⁵ Silke Wenk entlarvt das in weibliche Allegorien eingeschriebene Begehren als ein ambivalentes:

„Das in der Statue aufgerichtete WEIBLICHE erhält durch den Vorgang der Tilgung des Weiblichen eine eigene Wirkungsmächtigkeit. Die weibliche Allegorie ist anziehend und abstoßend; unnahbar, wie es jedes Ideal an sich hat, und zugleich präsent, die (unendliche) Liebe hervorlockend. Sie provoziert das Begehren und weist es zurück, verlangt seine Läuterung und Verjenseitigung. Die Wirkungsmacht des WEIBLICHEN gründet sich im Begehren; sie bewirkt den Zusammenhalt der Ordnung und ihre Entwicklung.“¹²⁵⁶

Die Ambivalenz weiblicher Allegorien verstärkt Höch, indem sie zueinander widersprüchliche Fragmente in ihren Konstruktionen einsetzt. Diese irritieren in ihren intermedialen und interkulturellen Verweisen und prägen so den Grundcharakter von Höchs Allegorien als zugleich abstoßend und anziehend.¹²⁵⁷

Höchs Figurationen sind als hybride Wesen im Sinne Homi Bhabhas zu verstehen, da sie nicht nur widersprüchliche Fragmente vermischt, sondern aus ihnen etwas völlig Neues konstruiert.¹²⁵⁸ Zwischen den Fragmenten in ihren körperlichen Grenzen gibt es keine Hierarchisierung von Original und Abbild; nach Bhabhas Ansicht verstärkt Hybridität so Differenz und überführt Symbole in eine neue Zeichenhaftigkeit. Höch baute so in ihre Figurationen ein Widerstandsmoment ein, das sich jenseits der gängigen Positionen und Dichotomien behauptet.

Unterstützt wird das Widerstandsmoment durch das evozierte Blickregime der Fotocollagen: Die Figurationen entsprechen nicht den durch die Titel erzeugten Erwartungen, widersprechen diesen teilweise sowie gängigen an Körper gebundenen Vorstellungen. Die monströsen Figuren verweigern einen Spiegelbezug, den Schade als wesentlich für Bilder des ganzen Körper herausstellt.¹²⁵⁹ Diesen brauche das betrachtende Subjekt, um „seine eigene vermeintliche Intaktheit zu garantieren. Wird vom Bild erwartet, dass es Spiegelbild sein solle, können Fragmentierungen nur als Verletzungen und Destruktionen wahrgenommen werden.“¹²⁶⁰ Die unerwarteten Konstruktionen irritieren und verschließen sich so einem eindeutigen Sinn. Philip Joseph Deloria betont in seiner Publikation „Indians in Unexpected Places“, dass Anomalien immer in Relation zu einer erwarteten Norm benannt werden:

„We name an event an anomaly in relation to accepted norms and categories. Even as it defines the unnatural and odd, the naming of an anomaly simultaneously re-creates and empowers the very same categories that it escapes. [...] Expectations and anomalies are mutually constitutive – they make each other. To assert that a person or an event is anomalous cannot help but serve to create and to reinforce other expectations. A rich cluster of meaning surrounds cultural expectation and its visible manifestation in images, acts, sounds, and texts, to be sure. But, when it comes to naming anomalies, even subtle and contradictory accretions of meaning will work to empower the broad, largely consensual categories that have consistently placed. Whites over Indians, men over women, capital over labor, and the normative over the exceptional.“¹²⁶¹

Erwartungen und Anomalien konstituieren sich gegenseitig: Zu behaupten, etwas sei abnorm, diene dazu, andere Erwartungen zu erzeugen bzw. zu verfestigen. In diesem Sinne begünstigen Höchs hybride Körperkonstrukte die Sichtbarkeit der Kategorien, aus denen sie hervorgegangen sind. Schmidt-Linsenhoff spricht von einer „surrealistische[n] Schockwirkung“, die „die im Stereotyp fixierten Affekte“¹²⁶² löst. Die

¹²⁵⁵ Vgl. Dornhoff 2006, S. 206 f.

¹²⁵⁶ Wenk 1996, S. 123.

¹²⁵⁷ „Sie setzt europäische und außereuropäische Körperteile zusammen und erzwingt damit eine Lesart, die zwischen Differenz und Ähnlichkeit hin- und her schwankt, insbesondere zwischen westlichen Frauen und Frauen anderer Ethnien.“ Makela 1996, S. 84.

¹²⁵⁸ Vgl. Bhabha 2007, S. 211. Vgl. ausführlich das Kapitel „2.3.3. Individualisierung, Typisierung und Hybridität – Hybride Konstruktionen“.

¹²⁵⁹ Vgl. Schade 1987.

¹²⁶⁰ Ebd. S. 242.

¹²⁶¹ Deloria 2004, S. 5. Deloria weist darauf hin, dass Erwartungen immer *race*, *class* und *gender*, z. T. auch religiös, regional, sexuell oder national bedingt sind. Geschaffen und geprägt sind sie u. a. durch Massenmedien sowie lokale Folkloren und sozialen Verhalten. Sie kehren als populäre Stereotype wieder, werden verformt und für ästhetische Zwecke wieder verwendet. Vgl. Deloria 2004, S. 7 f.

¹²⁶² „... ohne indessen die Lösung einer postkolonialen Kultur auf dem Präsentierteller der politischen Ikonographie zu servieren“; Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 196. Schmidt-Linsenhoffs Interpretation der Möglichkeit postkolonialen Widerstandes wi-

Monstrosität von Höchs Figurationen hat somit eine besondere Hinweisfunktion. Die unsinnigen Körperkonstrukte verleihen den einzelnen Elementen eine neue Form und isolieren so die Bedeutung. Die Wirkungsmacht der Figurationen entsteht durch die Tilgung der vorgängigen Gesamtbilder und liegt im dem Begehren und der Ambivalenz begründet, die die Fragmente übertragen. Die Macht der Fragmente spitzt die Bedeutungen zu und führt sie *ad absurdum*.

Das Besondere an Höchs Arbeiten ist die Position, die sie den Betrachtenden zuweist: Diese werden von ausdrucksstarken Figurationen angeblickt und durch Widersprüchlichkeit aktiviert, die Konstruktionen genau unter die Lupe zu nehmen. In der relativ offenen ideologischen Ausrichtung der ironischen Konstruktionen sowie ihrer spezifischer Anwendung der freien Fotomontage schafft Höch es, einen Reflektionsvorgang über das Collage- und Ideenmaterial auszulösen. Im Mittelpunkt ihrer Bildkonstruktionen steht weniger sie selbst als Künstlerinnensubjekt, ganz im Gegensatz zu den Künstlern der zuvor untersuchten Arbeiten. Im Mittelpunkt von Höchs Arbeiten stehen gesellschaftspolitische und kulturelle Themen, rassenpolitische, emanzipatorische und künstlerisch-kulturelle Diskurse. Höch hält den Betrachtenden und der Gesellschaft einen Spiegel vor: Sie sind gehalten, ihre persönlichen kulturellen Erwartungen, Positionen und Verhaltensweisen bezüglich der eigenen und anderer Kulturen zu reflektieren, den Umgang mit Kulturelementen in künstlerischen und institutionellen Kontexten zu überdenken und Anteile des Eigenen und des Fremden bei sich und den Anderen zu entdecken. Höch produziert weder Wissen über Schwarze Frauen noch bestimmte Dinge, sondern lädt dazu ein, Wissen über gesellschaftlich-kulturelle Mechanismen zu reflektieren und gegebenenfalls zu modifizieren. Sie offeriert die Bilder als provokante Spiegel, in denen die gesellschaftlich dominanten Inhalte, zu denen auch visuelle Repräsentationen schwarzer Weiblichkeit zählten, kritisch hinterfragt werden können, ohne jedoch eine Lösung anzubieten.

5. Resümee und Ausblick: AUS DEM RAHMEN?

Der Rahmen als Leitmotiv war der Blickwinkel, unter dem in dieser Arbeit visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen untersucht wurden. Grundlegend dafür war, solche visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen, die zwischen der Zeit des deutschen Kolonialismus und der Weimarer Republik entstanden sind, aufzuspüren.¹²⁶³ In dieser Dissertation wurde dazu ein großer Bildkorpus erarbeitet, der als Arbeitsgrundlage für weitere Forschungen dienen kann. Dem Forschungsdesiderat ist eine intensive Aufarbeitung und vor allem die spezifische Zuspitzung der historischen Kontexte geschuldet; als besondere Leistung ist dabei der erstellte schlaglichtartige Überblick zu Ikonografien Schwarzer Frauen zu werten. Zur Kontextualisierung der Bilder wurde ein diskursiver Differenzansatz gewählt.

Dieser beförderte zu jenen Bildquellen, die schon recht intensiv erforscht wurden, wie bei Ernst Ludwig Kirchner und Hannah Höch, neue Erkenntnisse. Als großer Forschungsgewinn muss vor allem die erstmalige intensive Auseinandersetzung mit den visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen von Anton Ažbe und Otto Ubbelohde, Ernst Vollbehr sowie Georg Tappert betrachtet werden. Die Arbeiten wurden hinsichtlich ihrer Konstruktionen und Funktionen untersucht. Es galt zu prüfen, ob diese den Rahmen normativer Vorstellungen spiegelten oder diese verschoben, gar überschritten haben.

Allgemeingültige Aussagen zu treffen, ist bei der Menge und Vielfalt des Quellenmaterials sehr schwierig. Bei aller Verschiedenheiten, die in den einzelnen Kapiteln herausgearbeitet wurden, fallen jedoch zwei übergeordnete Aspekte in ihrer wiederkehrenden Präsenz auf: 1. Porträtanalogien 2. Exotistische

derspricht Miriam Makelas Lesart, die die Zuschreibung eines postkolonialen Bewußtseins bei Hannah Höch als tönicht abtut, da ihrer nach Ansicht die Arbeit bewusst mit Rassismen unterlegt wurde. Vgl. Makela 1996, S. 71.

¹²⁶³ Bisherige Forschungen v. a. aus England, Frankreich und den USA betrachten meist Repräsentationen Schwarzer Menschen allgemein, nutzen vermehrt Abbildungen, die Schwarze Männer repräsentieren.

Konstruktionen. Diese verweisen auf Spezifika visueller Repräsentationen Schwarzer Frauen auf strukturell-abstrakter Ebene.

Die auffällige Anzahl der Arbeiten, die Porträtanalogien aufweisen, ist vermutlich auch der Art der Quellsuche geschuldet: Diese erfolgte vorwiegend anhand der Bildtitel, unter denen nominale Formen dominieren.¹²⁶⁴ Die untersuchten Beispiele besitzen in der Regel eine Benennungsidentifikation, die auf die Repräsentativität Schwarzer Frauen verweist. Bedingt durch den zeitimmanenten Rassismus sind sehr viele rassische Typologien zu finden, die teilweise mit Eigennamen ergänzt wurden – andere Wege des Erkennens, wurden bisher nicht ausfindig gemacht. Die Bildgattung, die die personale Repräsentativität in den Mittelpunkt stellt, ist das Porträt, und so schließt sich der Kreis, der die Häufung solcher Bildstrukturen erklärt.¹²⁶⁵ Dabei steht jedoch meist weniger ein Individuum im Bildmittelpunkt als vielmehr ein Typus – der oft wie ein Individuum anmutet. Dass es sich bei den visualisierten Frauen eher um objektifizierte Typen handelt, lässt sich aus den Gründen der Modellwahl, den Entstehungssituationen, den spezifischen Konstruktionen sowie den Benennungen ablesen. Es werden Techniken der Distanzierung angewendet, Körper werden positioniert, abgebildet, angeeignet, funktionalisiert, benannt, fragmentiert, auf Sockel gestellt etc. Typen gehen oft mit reduktionistischen Idealisierungen einher. In einem Aneignungsprozess wurde Schwarzen Frauen in den visuellen Repräsentationen ein Objektstatus verliehen und die Darstellungen inhaltlich aufgeladen – ganz wie Kea Wienand im Allgemeinen Funktionen weiblicher Repräsentationen beschreibt: Sie fungieren „als *Leerstelle*, Projektionsfläche, als Fetisch, als Allegorie oder Metapher für *männliche* Werte und Gemeinschaftsideale usw.“¹²⁶⁶ Körperbilder, die Frauen zum Objekt machen, bilden die große Überzahl, während es nur sehr wenige Darstellungen in dieser Zeit gibt, die Frauen als Subjekte repräsentieren.¹²⁶⁷ Die in der Porträtstruktur verankerte, geradezu meditative Ansichtigkeit, die im Körperbild immanente Naturalisierung sowie der Anschein der Individualität verleihen über die Eigenschaft der repräsentativen Authentizität den Inhalten große Wirkmacht und Evidenz.

Bei all den spezifischen Inhalten und Funktionen, mit denen visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen aufgeladen sind, spielt die Charakterisierung als *exotisch* bzw. Exotismus eine signifikante Rolle. Es scheint, als könnten solche Bildnisse zu der Zeit nicht ohne diese gedacht werden. So zeugen die Gründe für die Modellwahl von Topoi der Exotik, es finden sich durchgängig Titel, die rassische Ordnungen und exotische Einschreibungen offenbaren, um schließlich durch innerbildliche Konstruktionen, vor allem durch die Färbung von Haut, sichtbar gemacht und markiert zu werden. Hautfarbe wird kaum wertfrei dargestellt, sondern fungiert als ideologischer Marker, färbt Subjekte ein und löscht Individuen in weißer Wahrnehmung auf.¹²⁶⁸

An diese typisierende Charakterisierung schließen sich die Thesen an, die es in der Arbeit zu prüfen galt: 1. Visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen fungieren als Sehnsuchts-, Ordnungs- und Kompensationsmotive. Die Arbeiten dienen der Identitätsbildung, der Etablierung von Herrschaftsverhältnissen, fungieren als Kontroll- und Erziehungsmedium, sind aber gleichzeitig Mittel der Selbstinszenierung, sind der Unterhaltung und dem Profit zuträglich. Diese These bestätigt sich vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Situation des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Es ist die Zeit gesellschaftlicher und politischer Umbrüche, des Ersten Weltkriegs sowie wirtschaftlicher Unsicherheit.¹²⁶⁹ Die Gegenwart wurde

¹²⁶⁴ Vgl. Bruch 2005, S. 134.

¹²⁶⁵ Doch auch generell wurden Schwarze Frauen im deutschen Raum seltener in Historien-, Landschafts- oder Genrebildern imaginiert. Die Häufigkeit in diesen Gattungen, die narrative Zusammenhänge aufweisen, steigerte sich jedoch im Kontext kolonialer Erzählungen.

¹²⁶⁶ Wienand 2005, S. 207. Mit den von ihr aufgezählten Funktionen bezieht sie sich u. a. auf Publikationen von Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Silke Wenk.

¹²⁶⁷ Wenk 1996, S. 53, 63, weist darauf hin, dass es sich bei dem Paradox des Ausschlusses von Frauen als Subjekten gegenüber ihrem Objektstatus in Kunst und Film nicht um einen Widerspruch, sondern um eine notwendige Bedingung handelt.

¹²⁶⁸ Vgl. Fanon 1986, S. S. 112; Pollock 1999, S. 281. Siehe in dieser Arbeit Kapitel 2.2 Diskursive Körper, Abschnitt *race*.

¹²⁶⁹ Vgl. z. B. Lethen 1994. Helmut Lethen 1994, S. 7, beschreibt die zwanziger Jahre als einen „Augenblick tiefwirkender Desorganisation“, in der „vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft“ keine Gültigkeit mehr besitzen. Der

als krisenhaft, ambivalent und grotesk empfunden; der schnelle Wandel verursachte Unsicherheiten, die kompensiert werden mussten. Zuflucht und Ordnung in rousseauscher Manier versprachen heterotope Orte, an denen paradisische und vollkommene Zustände gesucht wurden.¹²⁷⁰ Teilweise übertragen sich durch die heterotopen Kontaktzonen deren Einschreibungen auf die Arbeiten der Kunschtchaffenden. In diesem Kontext konnten idealistische visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen die Funktionen als Gegenbild einnehmen – ein Umstand, der die offenkundigen Stereotypisierungen als exotische Frau erklärt. Diese Funktion erinnert an die weißer weiblicher Allegorien in der modernen Gesellschaft, deren Hauptfunktion Karentzos darin sieht „die Komplexität der Gesellschaft zu reduzieren, insbesondere zeitliche und soziale Brüche zu überdecken“¹²⁷¹. Als Gegenbilder werden visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen nicht als Teil der deutschen Gesellschaft betrachtet, sondern an deren Grenzen verortet – ein Umstand, der sich mit den Lebensberichten und Erfahrungen der Menschen zu der Zeit größtenteils deckt. Die visuellen Repräsentationen können demnach auch als Grenzfiguren im Sinne Patricia Purtscherts bestimmt werden.

„Die Grenzfigur markiert eine Position an den Rändern desjenigen, was als Subjekt bestimmt wird, eine Position also, die nicht mit dem Subjekt zusammenfällt, aber dennoch auf eine bedeutsame Weise mit ihm verbunden ist.“¹²⁷²

Und damit bestätigt sich auch die zweite These, dass das sozial Periphere – Schwarze Frauen in der deutschen Gesellschaft Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts – oft symbolisch zentral ist. Allerdings gilt es zu differenzieren: Innerhalb des heterogenen Materials sowie der differenten Herangehensweisen, spezifischen Aneignungen und Konstruktionen sind die visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen nicht für ein einziges Thema symbolisch zentral, sondern sie besitzen innerhalb der jeweiligen Oeuvres und in dem spezifischen Wirken der Kunschtchaffenden symbolischen Charakter. Die Arbeiten verweisen auf zentrale Wünsche, Sehnsüchte, Ordnungs- und Kompensationsbedürfnisse der jeweiligen Kunschtchaffenden und – so darf vermutet werden – auch auf Teile der Gesellschaft.

Bei aller Symbolkraft können visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen jedoch das Ideal des normativen Gegenbildes nur bedingt einhalten. In den Konstrukten offenbaren sich zum Teil Widersprüche und Brüche, was wiederum der dritten These entspricht. Homi Bhabha identifiziert Widersprüche als Teil von Stereotypen. Die Fragilität der dahinter steckenden Vorstellungen von Weiß-Sein, hegemonialer Ordnungsverhältnisse etc. macht dabei eine stete Wiederholung notwendig, um die Konstrukte performativ zu erzeugen und sie so präsent zu halten. Doch stetes Zitieren und Wiederholen führt naturbedingt zu Verschiebungen der Inhalte. Dabei kommt es zu Widersprüchen, die wiederum einen Raum des Widerstandes eröffnen, indem normative Rahmen verschoben, manchmal gar überschritten werden können. Allein der Kippfigurencharakter von Typus und Porträt hat das Potential so gelesen zu werden, aber vor allem Tapperts ungeschönte Ansichten, Kirchners Spiel mit Hautfärbungen sowie Höchs Zerstücklung und Neukonstruktion gesellschaftlicher Fragmente erweichen den Rahmen.

Die Wirkmächtigkeit dieser Rahmenverschiebungen scheint jedoch eingeschränkt, zumal stereotype Bilder bis heute oft unreflektiert zitiert werden. Ein Beispiel, wie jedoch heutzutage der stereotype Rahmen durchbrochen werden kann, führt Banksy (Abb. 52) in einer Adaption von Jean-François Millets „Les

durch die Krise orientierungslos gewordene Mensch suchte Halt und Verortung und fand diese in seinem Bezug im sozialen System.

¹²⁷⁰ Auch das Paradigma des Authentischen, unter dem, wie Lethen darlegt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts Wildheit und Primitivität verstanden wurden, avancierte zu einer solchen Vorstellung von Zuflucht. Vgl. Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205-231, S. 210.

¹²⁷¹ Karentzos, Alexandra: *Nuda veritas*. Koloniale Körperbilder und postkoloniale Perspektiven. In: Logemann, Cornelia/Oesterreich, Miriam/Rüthemann, Julia (Hg.): Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Bielefeld 2013 (im Druck). Siehe auch Wenk 1996. Tragatschnig, Ulrich: Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Berlin 2004.

¹²⁷² Vgl. Purtschert 2006, S. 63.

Glaneuses“ aus dem Jahr 1857¹²⁷³ vor Augen. Im Vordergrund sind drei Frauen zu sehen, die das ländliche Proletariat verkörpern. Ihre Körperhaltungen visualisieren drei Stufen ihrer monotonen Arbeit: Eine bückt sich, eine liest die Ähren auf und die dritte richtet sich wieder auf und bündelt die Ähren. Die niedrige soziale Stellung, offensichtlich an ihrer schweren Arbeit, der einfachen Kleidung und der müden Körperhaltung, steht im Kontrast zu den reichen Ernteerträgen, die in der Ferne zu sehen sind. All das scheint ein Reiter auf einem Pferd zu überwachen, bei dem es sich um den Verwalter handeln könnte. Zumeist wird dieses Gemälde als Sinnbild für Arbeit gedeutet, in dem der Verwalter stellvertretend für den Landbesitzer den Arbeiterinnen gegenübergestellt wird.¹²⁷⁴ Banksy erkennt in der Ährenbündelnden Frau eine Schwarze. Er schnitt ihren Umriss aus und platzierte sie rauchend und entspannt auf dem Rahmen des Bildes sitzend; das geerntete Getreide liegt neben ihr – sie scheint Pause zu machen. Der (innere und äußere?) Widerstand der Frau manifestiert sich insbesondere in drei Aspekten: Erstens wirkt die Figur in ihrer selbstbewussten Haltung – gegenüber dem Loch in der Leinwand – geradezu lebendig und nicht mehr wie ein Teil des Bildes. Zweitens scheint sie sich der aneignenden Konstruktion des Künstlers entzogen zu haben und dadurch aus dem Objektstatus in eine Subjektposition getreten zu sein, die jedoch den Konstruktcharakter von Banksys Adaption verschleiert. Drittens scheint sie sich der bildimmanenten hegemonialen Struktur – verkörpert durch den Aufseher – entzogen zu haben. Banksy ermöglicht in der Verschiebung eine postkoloniale Lesart von Millets „Les Glaneuses“ und entlässt die Schwarze Frau aus der bildimmanenten Ordnung in eine handlungsmächtige Subjektposition, in der sie sich Aneignung und Hegemonialisierung verweigert.

Die vorliegende Forschungsarbeit hat einen ersten Eindruck von dem Feld der visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen in Deutschland vermittelt. Im Anschluss daran wäre es interessant weiter zu forschen, Quellen sichtbar zu machen, Vielfältigkeit aufzuzeigen, Zitationen kritisch zu überprüfen. Finden Grenzverschiebungen statt? Welche Strategien offenbaren andere visuelle Repräsentationen Schwarzer Weiblichkeit? Diese Fragen und viele Diskussionen bleiben offen zum Ende dieser Arbeit, die in Themenwahl, Fragestellung und Methode etwas aus dem Rahmen fällt. Ich hoffe, Ihre Neugier geweckt zu haben, um den Rahmen des Kanons in Zukunft zu erweitern, zu verschieben, zu überschreiten.

¹²⁷³ Jean-François Millet: „Les Glaneuses“, 1857, Öl auf Leinwand, 83,5x110 cm, Musée d’Orsay, Paris. Bei dem Bild handelt es sich um die zugespitzte Überarbeitung von „L’été, les glaneuses“ von 1853, das Millet bereits in Wiederholung seiner Jahreszeitenbilder anfertigte. Vgl. Murphy, Alexandra: B 111 Sommer: Die Ährenleserinnen. In: Clarke, Michael/Heilmann, Christoph H./Sillevis, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. *Les amis de la nature*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1996, S. 279.

¹²⁷⁴ Bemerkenswert ist die Fokussierung Millets auf die Arbeiterinnen. Durch diese Herangehensweise wertet er die Frauen auf und würdigt ihre Arbeit – ein Umstand, der in der zeitgenössischen Rezeption vielfach für Kritik sorgte. Paul de Saint-Victor, ein Schüler von Delécluzes schrieb 1857 in „La Presse“: „Seine drei Ährenleserinnen sind von einer Anmaßung, die ihres gleichen sucht; sie posieren wie die drei Schicksalsgöttinnen des Massenelends. Das sind in Lumpen gehüllte Vogelscheuchen [...]“ Paul de Saint-Victor, 1857. In: La Presse. Zit. n. Pomarède, Vincent: Über die Kunst eine Schulte der Natur zu etablieren. In: Clarke, Michael/Heilmann, Christoph H./Sillevis, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. *Les amis de la nature*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1996, S. 32-39, S. 35.

Anhang

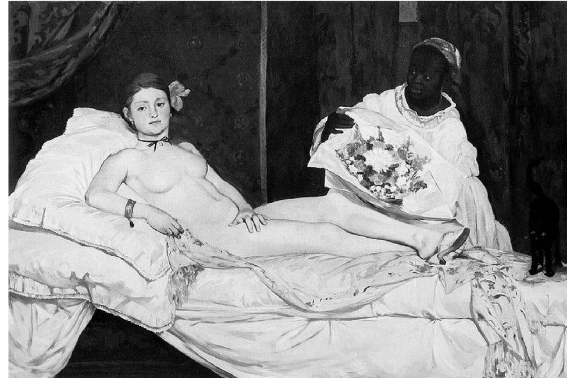
Abbildungen

Abbildung 1



Anonym: „Africa, 1603. Illustration in: Ripa, Cesare: Iconologia. Rom 1603, S. 336.

Abbildung 2



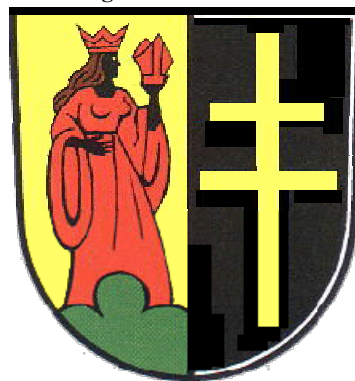
Edouard Manet: „Olympia“, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5x190 cm. Musée d’Orsay, Paris.

Abbildung 3



Anton Josef Högl, Johann Baptist Thalhoffer: „Afrika und Amerika“, um 1745, Öl auf Leinwand, 95,5x132,5 cm. Staatliches Museum für Kunst – und Kulturgeschichte in Würzburg.

Abbildung 4



Wappen der Gemeinde Illerkirchberg, zeitgenössisch.

Abbildung 5



William Grainger: „The Voyage of the Sable Venus From Angola to the West Indies“, 1800, in: Edwards, Bryan: The History, Civil and Commercial, of the British West Indies, 3. Aufl., London 1801, Bd. 2, S. 33

Abbildung 6



Marie-Guillotine Benoist: „Portrait d’une négresse“, 1800, Öl auf Leinwand, 81x65 cm. Louvre, Paris.

Abbildung 7



„Odol“, Werbepostkarte. USB Köln.

Abbildung 8



Rudolf Virchow: „Amanua Kpapo“, Profil, 1902.
Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie
und Urgeschichte.

Abbildung 9



Rudolf Virchow: „Amanua Kpapo“, Frontalansicht, 1902,
Fotografie. Berliner Gesellschaft für Anthropologie,
Ethnologie und Urgeschichte

Abbildung 10



Rudolf Virchow: „Amanua Kpapo“, Rückansicht, 1902.
Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie
und Urgeschichte.

Abbildung 11



Anonym: „Helle und dunkle Haut“, o. J. Fotografie, in:
Stratz 1940, S. 27, Fig. 14

Abbildung 12



Colin Ross, A. H. Bernatzik: „Eine Reise durch Afrika. Mit
Frau und Kindern durch die Wildsteppe“, Artikel in: Berliner
Illustrierte Zeitung, Nr. 51. 1927, S. 2104 ff.

Abbildung 13



Anonym: „Famille de la nêgresse blanche“, vor 1904.
USB Köln

Abbildung 14



„Biguine. Deutschlands erste Negerbar“, o. J. Postkarte,
Vorderseite. USB Köln

Abbildung 15



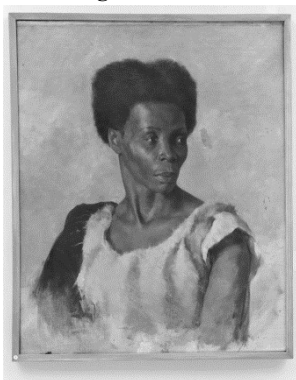
„Biguine. Deutschlands erste Negerbar“, Postkarte,
Rückseite. USB Köln.

Abbildung 16



Anton Azbe: „Zamorka“, 1895, Öl auf Holz,
55,2x39,4 cm. Narodna Galerija, Ljubljana .

Abbildung 17



Otto Ubbelohde: „Junge Negerin“/„Schwarze Frau“,
um 1895, Öl auf Leinwand, 64,5x52 cm.
Universitätsmuseum Marburg.

Abbildung 18



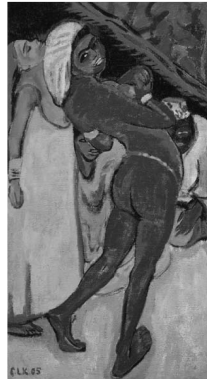
Ernst Ludwig Kirchner: „Kopf einer Negerin“,
Postkarte an Erich Heckel vom 15. Mai 1910, Kreide, Kohle.
Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum.

Abbildung 19



Ernst Ludwig Kirchner: „Negertänzerin“, um 1909, Öl auf Leinwand, 186x 94 cm. Provenienz unbekannt.

Abbildung 20



Ernst Ludwig Kirchner: „Negertänzerin“, 1909/10, Öl auf Leinwand, 170x94 cm. Sammlung Würth, Künzelsau.

Abbildung 21



Ernst Ludwig Kirchner: „Negerin in der Hängematte“, 1909, Lithographie, 32,5x45 cm. Verbleib unbekannt.

Abbildung 22



Ernst Ludwig Kirchner: „Negerpaar“, 1911, keine Angaben, verfügbar. Verbleib unbekannt.

Abbildung 23



Ernst Ludwig Kirchner. Frauenbildnis, 1911, Öl auf Leinwand, 119,3x89 cm. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.

Abbildung 24



Ernst Ludwig Kirchner: „Schlafende Milly“/„Liegendes Negermädchen“, 1911, Öl auf Leinwand, 64x92 cm. Kunsthalle Bremen.

Abbildung 25



Ernst Vollbeh: „Häuptlingsmutter Nah aus Bamum“, o. J., Gouache auf Papier, 265x377 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 24/25 .

Abbildung 26



Ernst Vollbeh: „Bondeifrau“, o. J., Gouache auf Papier, 225x310 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 17/2.

Abbildung 27



Ernst Vollbeh: „Wambugufrau“, o. J., Gouache auf Papier, 265x328 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 28/24

Abbildung 28



Ernst Vollbeh: „Mädchen aus Südkamerun“, o. J., Gouache auf Papier, 230x305 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 11/30 ;

Abbildung 29



Ernst Vollbeh: „Hottentottenfrau“, o. J., Gouache auf Papier, 240x317 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 2/13 ; Domestic-Nr.: F22729 .

Abbildung 30



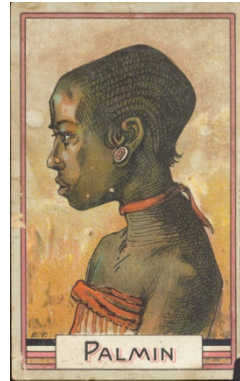
Ernst Vollbeh: „Mädchen aus Anecho“, o. J., Gouache auf Papier, 250x370 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 33/1; Domestic-Nr.: F22499

Abbildung 31



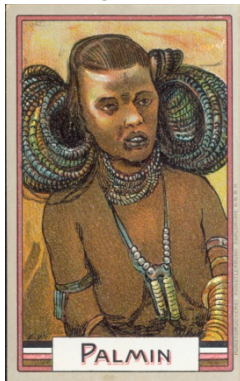
Ernst Vollbeh'r: „Bergdamara-Mädchen“, o. J., Gouache auf Papier, 260x350 mm. Leipzig-Institut für Länderkunde, Negativ-Nummer: 8/9.

Abbildung 32



Ernst Vollbeh'r: „Suahelimädchen“, 1914, Sammelbild der Palminserie 151 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Ostafrika“, Nr. 2.

Abbildung 33



Ernst Vollbeh'r: „Wambugufrau“, 1915/16, Sammelbild der Palminserie 151: „Eingeborene aus unseren Kolonien: Ostafrika“, Nr. 5

Abbildung 34



Ernst Vollbeh'r: „Die Häuptlingsmutter Nah aus Bamum“, 1914, Sammelbild der Palminserie 152 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Kamerun“, Nr. 3.

Abbildung 35



Ernst Vollbeh'r: „Mädchen aus Südkamerun“, 1914, Sammelbild der Palminserie 152 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Kamerun“, Nr. 4.

Abbildung 36



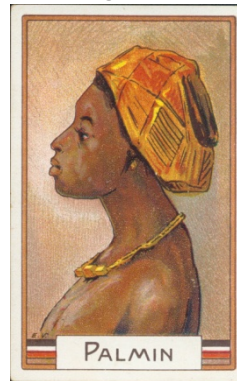
Ernst Vollbeh'r: „Hottentottenfrau“, 1915/16, Sammelbild der Palminserie 160 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Deutsch-Südwest“, Nr. 2.

Abbildung 37



Ernst Vollbeh: „Bergdamara-Mädchen“, 1915/16“, Sammelbild der Palminserie 160 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Deutsch-Südwest“, Nr. 5.

Abbildung 38



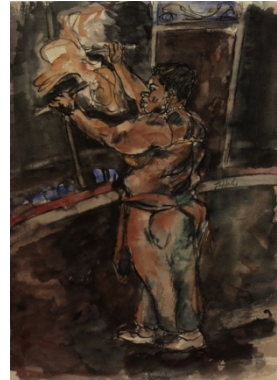
Ernst Vollbeh: „Evemädchen“, 1915/16, Sammelbild der Palminserie 161 „Eingeborene aus unseren Kolonien: Togo“, Nr. 3.

Abbildung 39



Gruppenfoto der Deutsch Afrika-Schau, 1938. Sammlung Markus Kreis.

Abbildung 40



Georg Tappert: „Nyassa als Feuerschluckerin“, o. J., Aquarell über Feder, 32,5x25 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

Abbildung 41



Georg Tappert: „Nyassa mit Schlange“, um 1929, Öl auf Pappe, 51,5x36 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

Abbildung 42



Georg Tappert: „Nyassa in Rückenansicht mit erhobenen Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1701.

Abbildung 43



Georg Tappert: „Stehende Nyassa im Atelier“, Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,9x22,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1703.

Abbildung 44



Georg Tappert: „Zwei Nyassa Skizzen“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,4x24 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1700.

Abbildung 45



Georg Tappert: „Negerin Nyassa mit Muschel“, um 1929, Öl auf Leinwand, 98,5x85,5 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

Abbildung 46



Georg Tappert: „Sitzende Nyassa mit Perlenkette“, um 1929, Öl auf Leinwand, 90x75 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

Abbildung 47



Georg Tappert: „Nyassa Akt mit Strümpfen und Schuhen“, o. J., Aquarell, Bleistift, Kreide, Büttenpapier, 43,4/43,9x33,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1402.

Abbildung 48



Hannah Höch: „Mischling“, 1924, Fotomontage, 11x8,2 cm. Sammlung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.

Abbildung 49



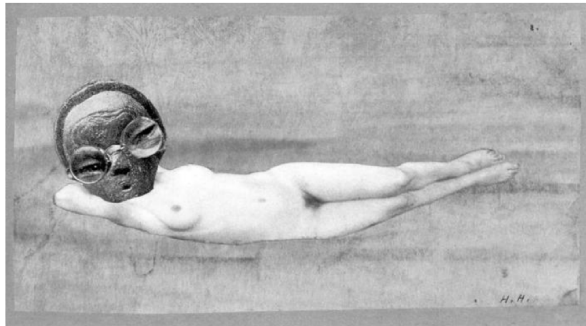
Hannah Höch: Doppelseite aus dem „Album“, o. J., Fotocollage. Berlinische Galerie.

Abbildung 50



Hannah Höch: „Die Braut“, ca. 1933, Fotomontage, 20x19,7 cm. Thomas Walther, New York.

Abbildung 51



Hannah Höch: „Fremde Schönheit I. Aus einem Ethnographischen Museum“, 1929, Fotomontage, 11,3x20,3 cm. Jean-Paul Kahn, Paris.

Abbildung 52

Banksys Persiflage von Jean-François Millets „Les Glaneuses“, ohne weitere Angaben. Bristol Museum London

Online verfügbar unter:

http://news.bbc.co.uk/local/bristol/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_8096000/8096891.stm

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0357?sid=dd66277a746faded29222d0e3c334e9c>.
- Abb. 2** Uhde, Wilhelm: Edouard Manet. Gemälde und Zeichnungen, Köln 1958, Abb. 20.
- Abb. 3** Mainfränkisches Museum 1987. S. 97, Kat. Nr. 3.
- Abb. 4** Rimmele 1972. Für eine weitere Verwendung ist die Genehmigung der Gemeinde Illerkirchberg einzuholen.
- Abb. 5** Edwards, Bryan: The History, Civil and Commercial, of the British West Indies, 3. Aufl., London 1801, Bd. 2, S. 33.
- Abb. 6** Catalogue de vente Collection Octave Linet, Palais Galliera, 23.03.1963, S. 9, Nr. 3.
- Abb. 7** USB Köln, online unter: <http://www.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/kolonial&CISOPTR=7779&REC=1>, Stand 26.09.2017.
- Abb. 8-10** Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte.
- Abb. 11** Stratz 1940, S. 27, Fig. 14.
- Abb. 12** Berliner Illustrierte Zeitung, Nr. 51. 1927, S. 2104 ff. Foto Henrick Stahr.
- Abb. 13** USB Köln, online unter: <http://contentdm.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/kolonial&CISOPTR=3657&REC=1>, Stand: 26.09.2017.
- Abb. 14** USB Köln, online unter: <http://contentdm.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/kolonial&CISOPTR=4260&REC=2>, Stand: 26.09.2017.
- Abb. 15** USB Köln, online unter: <http://contentdm.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/kolonial&CISOPTR=4260&REC=2>, Stand: 26.09.2017.
- Abb. 16** Anton Azbè in njegova šola. Ljubljana 1962, Abb. 1.
- Abb. 17** © Bildarchiv Foto Marburg.
- Abb. 18** Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum. Foto Elke Schneider.
- Abb. 19** Galerie Kornfeld.
- Abb. 20** Gordon 1968, Nr. 74.
- Abb. 21** Galerie Henze & Ketterer.
- Abb. 22** Gordon 1968, Nr. 187.
- Abb. 23** Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York; General Purchase Funds, 1957 (1957:3R). Foto: Tom Loonan.
- Abb. 24** Grohmann, Willi: E. L. Kirchner. New York 1961, Abb. 95.
- Abb. 25-31** Archiv des Leipzig-Instituts für Länderkunde.
- Abb. 32-38** Foto: Arne Schöfert.
- Abb. 39** Foto: Markus Kreis, Unna/Dortmund.
- Abb. 40-47** Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- Abb. 48** Foto: Atelier Klaus Liedtke. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- Abb. 49** Foto: Berlinische Galerie. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- Abb. 50** Lavin 1993, Tafel 19. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- Abb. 51** Boswell/Makela 1997, S. 101, Tafel 47. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Übersicht über visuelle Repräsentationen Schwarzer Frauen

Speziell für die Kunschtchaffenden Ernst Ludwig Kirchner und Georg Tappert wurden im Folgenden alle bisher ausgemachten visuellen Repräsentationen Schwarzer Frauen zusammengestellt, um einen erleichterten Zugang zu den relevanten Arbeiten für weitere Forschungen zu finden.

Ernst Ludwig Kirchner

sog. *Marokkanerskizzen*¹²⁷⁵ sowie Arbeiten im Kontext von Völkerschau und Zirkus

„Marokkaner“, um 1910, Kreide auf Papier, 21x16 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 54, Nr. 23.

„Negerartist aus dem Cirkus Schumann“, um 1910, Kreide auf Papier, 16x20,8 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 55, Nr. 24

„Skizze zweier Marokkaner“, um 1910, Kreide auf Papier, 20,5x16 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 56, Nr. 25.

„Negerartist“, um 1910, Kreide auf Papier, 20,2x15,2 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 57, Nr. 26.

„Milli“, um 1910, Kreide auf Papier, 20,8x16,2 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 58, Nr. 27.

„Tänzerin“, um 1910, Kreide auf Papier, 21x16 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 59, Nr. 28.

„Milli“, um 1910, Kreide auf Papier, 21,1x17,2 cm. Sammlung Kohl-Weigang, Saarlandmuseum Saarbrücken. Abgebildet in: Dittmann/Melcher 2005, S. 53, Nr. 29.

„Zwei Afrikaner“, um 1910, Ölkreide auf Papier, 9,9x16,3 cm, Graphische Sammlung der Staatlichen Museen Kassel, Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 195, Abb. 77.

„Marokkanerin“, um 1910, Ölkreide auf Papier, 21,1x16,8 cm. Kirchner Museum Davos. Abgebildet in: Scotti, Roland (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Katalog der Sammlung des Kirchner Museums Davos. Bd. 3: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Textilien. Davos 2000, S. 41, Nr. 37.

„Marokkanerköpfe“, 1910, Ölkreide auf Papier, 19,7x16 cm. Museum Folkwang, Essen. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 169, Nr. 79.

„Marokkanisches Tanzpaar“, um 1910, Ölkreide auf Papier, 19,6x16 cm. Museum Folkwang Essen. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 196, Nr. 80.

„Negerin“, 1910, Kreide auf Papier, 20,4x14,2 cm. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Abgebildet in: Bischoff/Dalbajewa 2001, S. 146.

„Marokkaner“, 1910, Ölkreide auf Papier, 18x15,5 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 197, Nr. 81.

„Marokkanerin“, 1910, Ölkreide auf Papier, 18 x 15,5. o. Ort. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 197, Nr. 82.

„Marokkanerin (Zirkus Schumann)“, 1910, Ölkreide auf Papier, 44x32,5 cm, Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Leistenschneider 2005, S. 199, Nr. 83.

Skizzen aus den Skizzenbuch P7, Heft 57, Blatt 1-3, 5-10, 12-15. Kopie des Skizzenbuches: Kirchner Museum Davos.

Skizzen aus dem Skizzenbuch P21, Heft 141, Blatt 10-12, 14. Kopie des Skizzenbuches: Kirchner Museum Davos.

¹²⁷⁵ Inklusive jener, die Schwarze Männer zeigen, zumal das Geschlecht nicht eindeutig aus allen Skizzen hervorgeht.

„Marokkanische Tänzerin“, 1910, Bleistift auf Papier, 12,4x8,9 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 248, Nr. 100.

„Marokkanisches Paar“, 1910, Bleistift auf Papier, 13,8x9,8 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 248, Nr. 101

„Musizierendes Marokkanerpaar vor Publikum“, 1910, Bleistift auf Papier, 12,5x15,8/16,1 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 248, Nr. 102.

„Marokkanerpaar musizierend und tanzend“, 1910, Bleistift auf Papier, 14,9x12,5 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 249, Nr. 104.

„Marokkanerpaar“, 1910, Bleistift auf Papier, 12,7/12,9x9,4/9,2 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 249, Nr. 105.

„Laute Oud spielender Marokkaner und Tänzerin“, 1910, Bleistift auf Papier, 17/16,7x10,6/10,9 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 250, Nr. 108.

„Marokkanerin“, 1910, Bleistift auf Papier, 15x11,2 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 274, Nr. 179

„Hockender musizierender Marokkaner“, 1910, Bleistift auf Papier, 7,7x10,9 cm, Kupferstichkabinett Berlin. Abgebildet in: Beloubek-Hammer 2004a, S. 275, Nr. 181a.

„Kopf einer Negerin“, Postkarte an Erich Heckel vom 15. Mai 1910, Kreide, Kohle. Altonaer Museum Hamburg. Abgebildet in: Dube-Heynig 1984, S. 102.

„Negertänzerin“, um 1909, Öl auf Leinwand, 186x 94 cm. Sammlung Otto-Brech-Bühl, Bern. Abgebildet in: Bischoff/Dalbajewa 2001, S. 146, Nr. 136.

„Negertänzerin“, 1909/10, Öl auf Leinwand, 170x94 cm. Sammlung Würth, Künzelsau. Abgebildet in: Krämer, Felix (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive. Ausst.-Kat. Städel-Museum Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 2010, S. 253.

Schwarze Frauen im Atelier

„Sam und Milli im Dresdner Atelier“, 1911, Photoarchiv Bollinger/Ketterer. Abgebildet in: Archer-Straw 2010, S. 25.

Postkarte, 11. oder 31.10.1910, adressiert an Frau Maschka Mueller, Steglitz. Vorderseite: Zeichnung von Heckel. Rückseite beschrieben von Ernst Ludwig Kirchner: „With Nelly, Gruss EL Kirchner“. Altonaer Museum, Hamburg.

„Nelly und Sidi Heckel (Riha)“, 1910, Fotografie. Kirchner Museum Davos. Abgebildet in: Lohberg, Gabriele (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. Gret Palucca zum Gedenken. Ausst.-Kat. Kirchner Museum Davos. Davos 1993, S. 9

„Nelly und Sidi Heckel (Riha)“, 1910, Fotografie. Kirchner Museum Davos. Abgebildet in: Lohberg, Gabriele (Hg.): Kirchner-Museum Davos: Katalog der Sammlung. Bd. 2: Fotografie, Porträt, Landschaft, Interieur, Ausstellung. Davos 1994, S. 42, Nr. 6.

„Drei Negerakte“, Lithographie, 33x38,5 cm auf 43x54 cm. Kirchner Museum Davos. Abgebildet in: Henze, Wolfgang (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Katalog der Sammlung des Kirchner Museums Davos. Bd. 1: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Plastiken. Davos 1992, Nr. 124.

„Zwei Mädchenakte“, 1909, Bleistift, Papier, 36,5x26/27 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Nolte-Jacobs 1991, S. 97, Nr. 32.

„Die nackte Milli“, Kreide, Bleistift auf Papier, 26x30 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Meta Nierendorf (Hg.): E. L. Kirchner. Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen. Ausst.-Kat. Galerie Meta Nierendorf. Berlin 1961, S. 21.

„Negerin in der Hängematte“, 1909, Lithographie, 32,5x45 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Nachbaur, Wenzel (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausst.-Kat. Galerie Roman Norbert Ketterer, Campioine d'Italia bei Lugano. Campione 1971, S. 136, Abb. 138.

„Negerin auf einem Bett“, 1911, Lithographie, 33x38,5 cm auf 38,5 x 44,6 cm. Kirchner Museum Davos. Abgebildet in: Henze 1992, S. 104, Nr. 121.

„Negerin Milly mit aufgestütztem Arm“, 1911, Kohle auf Papier, 14x25 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galleria Henze (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Druckgraphik Schwarz auf Weiss. Werke aus den Jahren 1908-1942. Campione d'Italia 1987.

„Negermädchen“, um 1908, Bleistift auf Papier, 22x28 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Nachbaur 1964, S. 50, Abb. 41.

„Porträt einer Afrikanerin (Nelly)“, 1910, Kreide auf Papier, 43,5x33 cm. Kirchner Museum Davos. Abgebildet in: Scotti 2000, S. 249, Nr. 59.

„Liegende Negerin“, Kreide, Aquarell auf Papier, 33,3x26,2 cm. Sammlung Buchheim. Abgebildet in: Dube, Wolf-Dieter/Pée, Herbert (Hg.): Expressionisten: Sammlung Buchheim. Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, Musée d'Art Moderne Straßburg, Kunsthalle zu Kiel u. a. Feldafing 1981, Nr. 118.

„Brustbild einer Negerin“/„Schlafendes Negermädchen Milly“, Aquarell, Bleistift auf Papier, 26x34 cm. Privatsammlung. Abgebildet in: Becker, Karin/Thiem, Gunther (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie: Bestandskatalog der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien und illustrierten Bücher. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980, S. 93, Nr. 204.

„Erzählende Milly“, 1909, Kreide auf Papier, 44x34 cm. Brücke Museum Berlin. Abgebildet in: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle. Ausst.-Kat. Brücke Museum Berlin, Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, Kunsthalle zu Kiel u. a. München 1993, Nr. 18.

„Stehender Akt mit Fächer (Milly)“/„Milly mit Fächer“, 1909, Kreide auf Papier, 44,2x34,6 cm. Brücke Museum, Berlin. Abgebildet in: Gabler, Karlheinz: Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle. Ausst.-Kat. Museum der Stadt Aschaffenburg. Aschaffenburg 1980, S. 367.

„Negerpaar“, 1911, keine weiteren Angaben, verfügbar. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968, Nr. 187.

„Sam und Milly (Negerpaar)“, 1911, Kreide auf Papier, 46,2x58,5 cm. Privatbesitz. Abgebildet in: Presler 1998, S. 36.

„Negermädchen Milly“/„Negerin“, ca. 1909, Bleistift, Kohle auf Papier, 34,5x270 cm. Privatbesitz, Caracas. Abgebildet in: Presler 1996, S. 215.

„Frauenbildnis“, um 1910, Öl auf Leinwand, 119,3x89 cm. Albright-Knox Art Gallery Buffalo. Abgebildet in: Chiappini, Rudy (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst.-Kat. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano. Mailand 2000, S. 265, Abb. 18.

„Schlafende Milly“/„Liegendes Negermädchen“, 1911, Öl auf Leinwand, 64x92 cm. Kunsthalle Bremen. Abgebildet in: Buschhoff/Herzogenrath 2005, S. 87, Nr. 34.

Georg Tappert

„Zaida“

„Zaida stehend“, um 1929, keine weiteren Angaben verfügbar. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 110, Nr. 199.

„Porträt Zaida II“, um 1929, keine weiteren Angaben verfügbar. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 110, Nr. 196.

„Portrait Zaida I“, um 1929, keine weiteren Angaben verfügbar. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 81, Nr. 195.

„Zaida im Sessel“, um 1929, keine weiteren Angaben verfügbar. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 109, Nr. 193.

„Zaida mit Begleiter“, um 1929, keine weiteren Angaben. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 110, Nr. 200.

„Zaida mit erhobenen Armen“, um 1929, keine weiteren Angaben. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 110, Nr. 197.

„Zaida mit Georg Tappert“, um 1929, keine weiteren Angaben. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 109, Nr. 194.

„Zaida vor dem Paravent von Otto Mueller“, um 1929, o. w. A. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2001, S. 80, Nr. 198.

„Liegende Zaida“, 1928, Tuschfeder, Aquarell, 18,5x0 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann (Hg.): Georg Tappert. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Michael, Neumann Kiel. Kiel 1981, S. 73, Nr. 87.

„Sitzende Odaliske auf dem Sofa“, o. J., Aquarell, 33x23,5 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Alex Vömel (Hg.): Georg Tappert: Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Graphiken. Ausst.-Kat. Galerie Alex Vömel Düsseldorf, Galerie Klauspeter Wenstenhoff Hamburg, Düsseldorf 1991, S. 32.

„Zaida mit Tuba“, um 1929, Fotografie. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2008a, S. 141.

„Stehende Zaida (Mlle. Zaida)“, Öl auf Leinwand, 100x70,5 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wietek 1980, S. 201, Nr. 293.

„Zaida im Pelz“, um 1926, Öl auf Pappe, 59x50 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wetzel 1995, S. 118, Nr. 60.

„Kreolin“, „Mulattin“, „Negerin“

„Kreolin“, „Mulattin“, „Negerin“, 1911, Öl auf Leinwand, 150x77,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Abgebildet in: Bartholomeyczik 2008a, S. 39.

„Singende Mulattin“, um 1911, Öl auf Leinwand, 78x83 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wietek 1980, S. 179, Nr. 124.

„Nyassa“ im Kostüm

„Akt Nyassa mit verschränkten Armen“, o. J., Tuschfeder, laviert auf Karton, 31,7x19,5 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 619.

„Liegender Akt mit Ringen (evtl. Nyassa)“, Tuschfeder auf Zeichenpapier, 26x34,1 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 690. Selbst angefertigte Fotografie

„Weiblicher Akt am Tisch (evtl. Nyassa)“, o. J., Tuschfeder laviert, Karton, 32,3x25,3 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 680.

Unbezeichnet, ohne weitere Angaben. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 680.

„Nyassa als Feuerschluckerin“, o. J., Aquarell über Feder, 32,5x25 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann (Hg.): Georg Tappert. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Galerie Michael Neumann. 1981, S. 80, Nr. 56.

„Nyassa mit Schlange“, um 1929, Öl auf Pappe, 51,5x36 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wetzel 1995, S. 125, Nr. 70.

„Nyassa mit Schlange nach links“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,3x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1690.

„Nyassa in grüner Hose“, o. J., Öl auf Pappe, 51,5x36,5 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wietek 1980, S. 201, Nr. 297.

„Nyassa mit erhobenem Arm“, o. J., Tusche, Zeichenblockpapier, 26,7x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1695.

„Stehende Nyassa in Pluderhose“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21, 9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1699.

„Stehende Nyassa“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1694.

„Nyassa mit nach vorn gestreckten Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1696.

„Nyassa in grüner Hose“, 1926/29, Aquarell, Tusche, Zeichenblockpapier, 26,6x21,8cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1592.

„Nyassa in Rückenansicht mit erhobenen Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 170.

„Nyassa in Rückenansicht mit erhobenen Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,8x21,9 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1701.

„Stehende Nyassa im verlorenen Profil“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,7x21,9 cm. Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1702.

„Stehende Nyassa im Atelier“, Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,9x22,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1703.

„Nyassa mit Schlange rechts“, Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 25,3/26,7x18,4/21,8 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1691.

„Drei Nyassa Skizzen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 26,7x21,7 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1693.

„Zwei Nyassa Skizzen“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,4x24 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1700.

„Stehende Nyassa mit Pluderhose“, o. J., Feder in Tusche, Papier, 26,7x22 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 545.

„Halbakt Nyassa am Tisch“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 22x22 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS 1698.

„Halbakt Nyassa“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27x22,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 2988.

„Sitzende Nyassa“, o. J., Tusche, Skizzenbuchpapier, 26,5x21,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 542.

„Nyassa“ in zeitgenössischer Kleidung

„Sitzende Nyassa“, um 1929, Pastell, 65x50 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wetzel 1995, S. 151, Nr. 129.

„Kopf Nyassa im Profil“, 1929, Öl auf Pappe, 46,5x36 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wietek 1980, S. 202, Nr. 299.

„Negerin Nyassa mit Muschel“, um 1929, Öl auf Leinwand, 98,5x85,5 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wetzel 1995, S. 126, Nr. 69.

„Sitzende Nyassa mit Perlenkette“, um 1929, Öl auf Leinwand, 90x75 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig. Abgebildet in: Wetzel 1995, S. 127, Nr. 71.

„Nyassa in ihrer Garderobe“, ca. 1926, Tinte, Wasserfarbe, Papier, 26,9x22,1 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Runkel, Hue, Williams Ltd. (Hg.): Georg Tappert: 1880-1957. Ausst.-Kat. Runkel, Hue, Williams Ltd., London. London 1989, S. 40 f.

„Nyassa am Tisch“, o. J., Aquarell, Federzeichnung, 27x21,8 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann 1981, S. 77, Nr. 57.

„Nyassa I.“, o. J., Tuschfeder, Aquarell, Vellin, 32,6x25 cm. Verbleib unbekannt. Nachgewiesen bei: Galerie Norbert Blaeser, Steffeln. Online verfügbar unter: <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=111003464&anummer=389>, zuletzt geprüft am: 19.11.2012.

„Nyassa II“, o. J., Aquarell, Federzeichnung, 27,5x22 cm. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: Galerie Michael Neumann 1981, S. 76, Nr. 55.

„Sitzende Nyassa im gelben Kleid“, o. J., Aquarell, Zeichenkarton, 49,9x32,7 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1404.

„Bildnis Nyassa nach rechts“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 46,8x36,6 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 2035.

„Sitzende Nyassa im Lehnstuhl mit Hut“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 27x22,2 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1722.

„Sitzende Nyassa mit Topfhut am Tisch“, o. J., Tusche, Skizzenbuchpapier, 26,8x21,7 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 543.

„Aufgestützt stehende Nyassa“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 32,1x37,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1401.

„Betrübte Nyassa II“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 43,2x34,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1400.

„Nyassa am Tisch vor Paravent“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27,8x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1721.

„Nyassa im Kleid in Rückenansicht“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27,8x22 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1707.

„Nyassa und ein Mädchen“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 34,2x19,6/23 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1712.

„Nyassa zwischen zwei Tischen“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 43,2x33,6/34,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1399.

„Nyassa vor dem Paravent von Otto Müller“, o. J., Bleistift, Velin-Bütten, 32,8x25 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1704.

„Nyassa mit Fisch“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 31,3x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1708.

„Nyassa im blauen und im roten Kleid“, o. J., Aquarell, Kreide, Zeichenkarton, 50x32,5 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1165.

„Hinter dem Tisch stehende Nyassa“, o. J., Bleistift, Zeichenblockpapier, 26,9x22,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 2989.

„Hinter dem Tisch stehende Nyassa im Profil“, o. J., Bleistift, Velin-Bütten, 33x25 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTZ II 1705.

„Nyassa in Rückenansicht im geblühten Kleid“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27,8 22 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1706.

„Stehende Nyassa nach links“, o.J., Bleistift, Pergaminpapier, 31,3 x 24 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1709.

„Am Tisch lehrende, stehende Nyassa“, o. J., Tuschfeder; Zeichenblockpapier, 27x22,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1710.

„Stehende Nyassa mit verschränkten Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 27 x 22,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1711.

„Angelehnt stehende Nyassa im Profil“, o. J., Bleistift, Zeichenpapier, 34,2x21,4 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1713.

„Sitzende Nyassa am Tisch“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,4x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1714.

„Neben dem Tisch sitzende Nyassa“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 31,4x24 cm, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1715.

„Zusammengesunken sitzende Nyassa“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 31,4x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1716.

„Auf Stuhl sitzende Nyassa“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 31,4x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1717.

„Aufgestützt sitzende Nyassa“, o. J., Tuschfeder, Pergaminpapier, 31,4x24 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1718.

„Auf der Stuhlkante sitzende Nyassa“, o. J., Tuschfeder, Zeichenpapier, 32,5x21,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1718.

„Nyassa am Tisch mit Mädchen“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 28x16,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II, 1720.

„Betrübte Nyassa I“, o. J., Bleistift auf Zeichenblockpapier, 43,1x34,1 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1398.

„Nyassa sitzend mit verschränkten Armen“, o. J., Tuschfeder, Zeichenblockpapier, 34,1x20,3/21,2 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II , 2953.

„Nyassa“ im Akt

„Nyassa Akt mit Strümpfen und Schuhen“, o. J., Aquarell, Bleistift, Kreide, Büttenpapier, 43,4/43,9x33,9 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1402. Abgebildet in: Schneider 2008, S. 47.

„Stehender Akt Nyassa“, o. J., Kohle, Papier, 43,4x33,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 566.

„Rückenakt Nyassa mit Strümpfen“, o. J., Aquarell, Bleistift, Vellin-Bütten, 43,5x33,6 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1188. Selbst angefertigte Fotografie

„Sitzender Akt Nyassa“, o. J., Kreide, Büttenpapier, 43,2x33,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 1188. Selbst angefertigte Fotografie

„Akt Nyassa“, o. J., Bleistift, Pergaminpapier, 16,9x15,8 cm. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, GTS II 3920.

Literaturverzeichnis

Adelsbach 1996, Adelsbach, Karin (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Haus der Kunst München. Köln 1996.

Adriani 1980, Adriani, Götz (Hg.): *Hannah Höch*. Köln 1980.

AG gegen Rassismus in den Lebenswissenschaften 2009, AG gegen Rassismus in den Lebenswissenschaften (Hg.): *Gemachte Differenz – Kontinuitäten biologischer Rasse-Konzepte*. Münster 2009.

Ahmed 2000, Ahmed, Sara: *Strange Encounters – Embodied Others in Post-Coloniality*. London 2000.

al-Samarai 2011, al-Samarai, Nicola Lauré: *Schwarze Deutsche*. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2011, S. 611-613.

Alonzo 1999, Alonzo, Christine: *Ebenbild aus Ebenholz. Schwarze und weiße Figuren auf dem Schachbrett unseres Bewußtseins*. In: Hürlimann, Annemarie/Roth, Martin/Vogel, Klaus (Hg.): *Fremdkörper – fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 188-199.

Alonzo/Martin 2004a, Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): *Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus*. Hamburg 2004.

Alonzo/Martin 2004b, Alonzo, Christine/Martin, Peter: *Embleme der Moderne*. In: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): *Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus*. Hamburg 2004, S. 211.

Ambrozić 1988, Ambrozić, Katarina (Hg.): *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München*. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Narodna Galerija Ljubljana. Wiesbaden 1988.

Ames 1997, Ames, Eric: *Intermissions at the Völkerschau: Travelling Between Performances*. In: *Issues of Performance in Politics and the Arts. Proceedings of the Third Annual Interdisciplinary German Studies Conference at Berkeley*. Berkeley 1997, S. 117-127.

Andrian-Werburg/Bartholomeyczik 2005, Andrian-Werburg, Irmtraud von/Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): *Deutscher Expressionist, eine Werkschau*. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 2005.

Anglet 2002, Anglet, Andreas: *Die Avantgarden in Frankreich und Deutschland zwischen 1912 und 1930 und der amerikanische Jazz*. In: Kircher, Hartmut/Klanska, Maria/Kleinschmidt, Erich (Hg.): *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*. Köln 2002, S. 57-90.

Ansprenger 2010, Ansprenger, Franz: *Geschichte Afrikas*. 4. aktual. Aufl. München 2010. (1. Aufl. München 1992.)

AntiDiskriminierungsbüro Köln 2004, AntiDiskriminierungsbüro Köln (Hg.): *The Black Book. Deutschlands Häutungen*. Frankfurt a. M. 2004.

Anzelewsky 1980, Anzelewsky, Fedja: *Dürer. Werk und Wirkung*. Stuttgart 1980.

Archer-Straw 2000, Archer-Straw, Petrine: *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London 2000.

Archer-Straw 2010, Archer-Straw, Petrine: *Negrophilia, Diaspora, and Moments of Crisis*. 2010. Online verfügbar unter: http://www.liv.ac.uk/csis/blackatlantic/research/Papers_articles_and_abstracts.htm, zuletzt geprüft am: 28.09.2010.

Arndt 2001a, Arndt, Susan (Hg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Münster 2001.

Arndt 2001b, Arndt, Susan: *Impressionen. Rassismus und der deutsche Afrikadiskurs*. In: Arndt, Susan (Hg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Münster 2001, S. 11-70.

- Arndt 2004a**, Arndt 2004: *Hauptling*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 142-146.
- Arndt 2004b**, Arndt, Susan: *Neger/Negerin*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 184-189.
- Arndt 2004c**, Arndt, Susan: *Rasse*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 197-203.
- Arndt 2011a**, Arndt, Susan: *Hauptling*. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 687 f.
- Arndt 2011b**, Arndt, Susan: *Hottentotten*. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 689.
- Arndt/Eggers/Kilomba/Piesche 2009**, Arndt, Susan/Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 2. überarb. Aufl. Münster 2009. (1. Aufl. Münster 2005.)
- Arndt/Hornscheid 2004a**, Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004.
- Arndt/Hornscheid 2004b**, Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje: *Ethnie*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 124-126.
- Arndt/Ofuatey-Alazard 2011**, Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011.
- Arnhold 2008a**, Arnhold, Hermann (Hg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Regensburg 2008.
- Arnhold 2008b**, Arnhold, Hermann: Vorwort. In: Arnhold, Hermann (Hg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Regensburg 2008, S. 12-14.
- Arnholz 2004**, Arnholz, Wiebke: *Olympia? Was ist Olympia? Eine Kurtisane, kein Zweifel!* Eine Spurensuche zum Venusmythos von Giorgione bis Manet. In: Körner, Hans (Hg.): Mythen in der Kunst. Würzburg 2004, S. 62-69.
- Axster 2005**, Axster, Felix: Die Angst vor dem Verkaffern. Politiken der Reinigung im deutschen Kolonialismus. In: Werkstatt Geschichte. Bd. 39, 2005, S. 39-53.
- Axster/Jäger/Kusser 2006**, Axster, Felix/Jäger, Jens/Kusser, Astrid: Koloniale Repräsentation auf Bildpostkarten in Deutschland (1870-1930). In: Transkriptionen. Bd. 6, 2006, S. 30-32.
- Ayim 1995a**, Ayim, May: Blues in Schwarz Weiss. Berlin 1995.
- Ayim 1995b**, Ayim, May: Die afro-deutsche Minderheit. In: Polm, Rita/Schmalz-Jacobsen, Cornelia (Hg.): Ethnische Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Lexikon. München 1995, S. 39-52.
- Ayim-Opitz 2006**, Ayim-Opitz, May: Rassismus, Sexismus und vorkoloniales Afrikabild in Deutschland. In: Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte. Berlin 2006, S. 25-72.
- Ayim-Opitz/Oguntoye/Schultz 2006a**, Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte. Berlin 2006.
- Ayim-Opitz/Oguntoye/Schultz 2006b**, Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar: Vorwort. In: Ayim-Opitz, May/Oguntoye, Katharina/Schultz, Dagmar (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte. Berlin 2006, S. 17-23.
- Baacke 1980**, Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Carl Einstein. Werke. 4 Bände. Bd. 1., Berlin 1980.

Baacke 1992a, Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Carl Einstein – Negerplastik. Berlin 1992.

Baacke 1992b, Baacke, Rolf-Peter: Rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen zur *Negerplastik*. In: Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Carl Einstein – Negerplastik. Berlin 1992, S. 153-160.

Baader/Preimesberger/Suthor 1999, Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999.

Babcock 1978, Babcock, Barbara A. (Hg): The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society. Ithaca 1978, S. 32.

Badenberg 1999, Badenberg, Nana: *Art nègre*. Picasso, Einstein und der Primitivismus. In: Das Fremde. Zeitschrift für Germanistik. Beiheft 2, 1999, S.219-247.

Badouzek 1995, Badouzek, Christiane: Zur aktuellen Situation Schwarzer Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland. In: Herzog, Clementine/Weingart, Sibylle (Hg.): Schwarze Künstlerinnen und Künstler in der BRD heute. Hildesheim 1995, S. 13-30.

Bailey 2008, Bailey, Eric J.: Black America. Body Beautiful: How the African American Image is Changing Fashion, Fitness, and Other Industries. Westport 2008.

Baker 1980, Baker, Josephine: Ich habe zwei Lieben. Berlin 1980. (Nach dem Original: Joséphine Baker et Jo Bouillon. Paris 1976).

Baker/Chase 1993, Baker, Jean-Claude/Chase, Chris: Josephine: The Hungry Heart. New York 1993.

Balk 1998, Balk, Claudia: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Balk, Claudia/Ochaim, Brygida (Hg.): Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Ausst.-Kat. Deutsches Theatrumuseum München, Georg-Kolbe-Museum Berlin. Frankfurt a. M. 1998, S. 7-68.

Balk/Ochaim 1998, Balk, Claudia/Ochaim, Brygida (Hg.): Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Ausst.-Kat. Deutsches Theatrumuseum München und Georg-Kolbe-Museum Berlin. Frankfurt a. M. 1998.

Ball 1992, Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Tagebuch 1913-1921. Zürich 1992.

Barck 2001, Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. 7 Bände. Bd. 2: Dekadent – Grotesk. Stuttgart 2001.

Barck 2002, Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7. Aufl. Leipzig 2002. (1. Aufl. Leipzig 1990.)

Barta 1987, Barta, Ilsebill (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987.

Bartholomeyczik 2005, Bartholomeyczik, Gesa: Georg Tapperts Menschenbilder. In: Andrian-Werburg, Irmtraud von/Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Deutscher Expressionist, eine Werkschau. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 2005, S. 14-25.

Bartholomeyczik 2008a, Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008.

Bartholomeyczik 2008b, Bartholomeyczik, Gesa: Weibsbilder. Die Frauendarstellungen von Georg Tappert. In: Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008, S. 9-84.

Bartholomeyczik/Fitschen 2010, Bartholomeyczik, Gesa/Fitschen Jürgen (Hg.): Von Brennpunkt zu Brennpunkt. Georg Tappert. Zeichnungen 1904-1940. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig. Neumünster 2010.

Bartholomeyczik/Geissler/Gerlinger 2000, Bartholomeyczik, Gesa/Geissler, Hans/Gerlinger, Hermann (Hg.): Frauen in Kunst und Leben der BRÜCKE. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig. Schleswig 2000.

Bartholomeyczik/Guratzsch 2001, Bartholomeyczik, Gesa/Guratzsch, Herwig (Hg.): Georg Tappert. Photographische Augenblicke eines Malers nach 1900. Ausst.-Kat. Worpsswede, Kloster Cismar, Kunstmuseum Bayreuth. Heidelberg 2001.

Bate 2003, Bates, David: Fotografie und der koloniale Blick. In: Wolf, Herta (Hg.): Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M. 2003, S. 115-134.

Bate 2004, Bates, David: Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London 2003.

Baudrillard 1972, Baudrillard, Jean: Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion. In: Pontalis, Jean-Bertrand (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt a.M. 1972, S. 315-336. (Nach dem Original: Fétichisme et idéologie: la réduction sémiologique. In: Ders.: Pour une Critique de l'économie politique du signe, 1972, S. 95-113).

Bauer/Petrow 2004, Bauer, Marlene/Petrow, Kathrin: *Farbige/Farbiger*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 128-131.

Baumann 2008, Baumann, Annette: Das Bild der Frau in den Jahren von 1910 bis 1933. In: Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008, S. 103-124.

Baumgärtner/Bergk 1806, Baumgärtner, Friedrich Gotthelf/Bergk, Johann Adam: Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlich in der Natur, der Kunst und im Menschenleben. Leipzig 1806.

Bauszus/Böhmer 1936, Bauszus, Otto/Böhmer, Rudolf; (Hg.): Deutschlands Kolonien. Deutsch-Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika. Sammelalbum. Bd.1. Berlin 1936.

Bay/Merten 2006, Bay, Hansjörg/Merten, Kai (Hg.): Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850. Würzburg 2006.

Bayerdörfer 2003, Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster 2003.

Bechhaus-Gerst 1999, Bechhaus-Gerst, Marianne: Afrikaner in Deutschland: 1933-1945. In: Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bd. 4, 1999, S. 10-31.

Bechhaus-Gerst 2004a, Bechhaus-Gerst, Marianne (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Münster 2004.

Bechhaus-Gerst 2004b, Bechhaus-Gerst, Marianne: *Wir hatten nicht gedacht, dass die Deutschen so eine Art haben*. AfrikanerInnen in Deutschland zwischen 1880 und 1945. In: AntiDiskriminierungsbüro Köln (Hg.): The BlackBook. Deutschlands Häutungen. Frankfurt a. M. 2004, S. 21-33.

Bechhaus-Gerst 2006, Bechhaus-Gerst, Marianne (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Frankfurt a. M. 2006.

Bechhaus-Gerst 2009, Bechhaus-Gerst, Marianne: *Schwarze Eva*. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Neddermann, Hauke (Hg.): Frauen in den deutschen Kolonien. Berlin 2009, S. 188-193.

Bechhaus-Gerst/Klein-Arendt 2003, Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003.

Bechhaus-Gerst/Neddermann 2009, Bechhaus-Gerst, Marianne/Neddermann, Hauke (Hg.): Frauen in den deutschen Kolonien. Berlin 2009.

Bechtel 1984, Bechtel, Beatrix (Hg.): Die ungeschriebene Geschichte. Historische Frauenforschung. Himberg bei Wien 1984.

Becker 2010, Becker, Astrid: *Wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen*. Erster Aufbruch und Schulterchluss im Expressionismus von 1914. In: Beil, Ralf (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern 2010, S. 102-111.

Becker/Thiem 1980, Becker, Karin/Thiem, Gunther (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie: Bestandskatalog der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien und illustrierten Bücher. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980.

Becker 1992, Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg 1992.

Beil 2010a, Beil, Ralf (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern 2010.

Beil 2010b, Beil, Ralf: *Ein anderes Kunstwerk gibt es für mich nicht*. Utopie und Praxis des Gesamtkunstwerks im Expressionismus. In: Beil, Ralf (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern 2010, S. 26-45.

Beloubek-Hammer 2004a, Beloubek-Hammer, Anita (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner – Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin, Kulturforum Sinclair-Haus Bad Homburg, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. München 2004.

Beloubek-Hammer 2004b, Beloubek-Hammer, Anita: Kirchners *Ekstatisches Zeichnen*, In: Ders. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner – Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin, Kulturforum Sinclair-Haus Bad Homburg, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. München 2004, S. 14-19.

Beloubek-Hammer 2005, Beloubek-Hammer, Anita (Hg.): BRÜCKE und Berlin. 100 Jahre Expressionismus. Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatlichen Museen Neue Nationalgalerie Berlin. Berlin 2005.

Below/Bismarck 2005, Below, Irene/Bismarck, Beatrice von (Hg.): Globalisierung – Hierarchisierung: kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg 2005.

Belting 2002, Belting, Hans: Der Garten der Lüste. Darmstadt 2002.

Benninghoff-Lühl 2001, Benninghoff-Lühl, Sibylle: Die drei getigerten Grazien. Aufnahmen fremder Körper in der Tradition des Lebenden Bildes. In: Gernig, Kerstin (Hg.): Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Berlin 2001, S. 235-257.

Benthien 1999, Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg 1999.

Berger 2010a, Berger, Ursel (Hg.): Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne. Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin. Leipzig 2010.

Berger 2010b, Berger, Ursel: Fremde im Atelier. Exotische Künstlermodelle. In: Dies. (Hg.): Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne. Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin. Leipzig 2010, S. 83-96.

Bernheimer 1994, Bernheimer, Charles: Manets Olympia – der Skandal der Leinwand. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M. 1994, S. 148-176.

Bertelli 1989, Bertelli, Carlo: Die Mosaiken. Freiburg im Breisgau 1989.

Bessmertny/Oexle 2001, Bessmertny, Yuri L./Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Das Individuum und die Seinen. Individualität in der okzidentalen und in der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2001.

Beuke/Norris 1995, Beuke, Arnold/Norris, Edward Graham: Kolonialkrieg und Karikatur in Deutschland. In: Heine, Peter/van der Heyden, Ulrich (Hg.): Studien zur Geschichte des deutschen Kolonialismus in Afrika, Festschrift für Peter Sebald. Pfaffenweiler 1995, S. 377-398.

Bhabha 2007, Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2007. (Nach dem Original: The Location of Culture. London 1994.)

Bilang 1990, Bilang, Karla: Bild und Gegenbild: das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1990.

Billig/Kretschmann 1995, Billig, Volkmar/Kretschmann, Iris (Hg.): Künstler der BRÜCKE in Moritzburg: Malerei, Zeichnungen, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl. Ausst.-Kat. Schloss Moritzburg. Dresden 1995.

Bindman/Dalton/Gates 2010, Bindman, David/Dalton, Karen C. C./Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 3: From the *Age of Discovery* to the Age of Abolition. Teil 1: Artists of the Renaissance and Baroque. Überarbeitete Neuaufl., Cambridge, Mass. 2010, S. 191-234.

Bindman/Gates 2010a, Bindman, David/Gates, Henry (Hg.): The Image of the Black in Western Art. 4 Bände, Neuauflage Cambridge Mass. 2010.

Bindman/Gates 2010b, Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World. Überarbeitete Neuaufl., Cambridge, Mass. 2010.

Bing/Rougement 1932, Bing, Gertrud/Rougement, Fritz (Hg.): Aby Moritz Warburg. Gesammelte Schriften. 2 Bände. Leipzig 1932.

Bischoff/Dalbajewa 2001, Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001.

Bitterli 1970, Bitterli, Urs: Die Entdeckung des schwarzen Afrikaners: Versuch einer Geistesgeschichte der europäisch-afrikanischen Beziehungen an der Guineaküste im 17. und 18. Jahrhundert. Zürich 1970.

Bitterli/Theye 1985, Bitterli, Urs/Theye, Thomas(Hg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Reinbek bei Hamburg 1985.

Blackburn 1997, Blackburn, Robin: The Making of New World Slavery. From the Baroque to the Modern, 1492-1800. London 1997.

Blake 1999, Blake, Jody: Le tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930. University Park, Pennsylvania 1999.

Blake 2006, Blake, Jody: Der *Tumulte noir*. Modernistische Kunst und populäre Unterhaltung im Paris der Jazz-Ära, 1900-1930. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatumuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 99-113.

Blakely 1986, Blakely, Allison: Russia and the Negro. Blacks in Russian History and Thought. Washington 1986.

Blanchard/Deroo/Manceron 2001, Blanchard, Pascal/Deroo, Eric/Manceron, Gilles: Le Paris noir. Paris 2001.

Boehm 1985, Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.

Böhme/Scherpe 1996, Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996.

Bol/Richter 2006, Bol, Peter Cornelis/Richter, Heike (Hg.): Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck. Petersberg 2006.

Bonz/Struve 2006, Bonz, Jochen/Struve, Karen: Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz/„in the middle of differences“. In: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): Kultur: Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2006, S. 140-156.

Boswell/Makela 1996, Boswell, Peter W./Makela, Maria M. (Hg.): The Photomontages of Hannah Höch. Ausst.-Kat. Walker Art Center Minneapolis, Museum of Modern Art New York, County Museum of Art Los Angeles. Minneapolis 1996.

Brandes 2004, Brandes, Kerstin: Hottentot Venus. Re-Considering Saartjie Baartman. Configurations of the Hottentot Venus in Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art. In: Oldenburg, Helene von/Sick, Andrea (Hg.): Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures. Ausst.-Kat. Thealit Frauen Kultur Labor Bremen. Bremen 2004, S. 40-55.

Brändle 2003, Brändle, Rea: Bruchstücke einer afrikanisch-europäischen Familiengeschichte. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 51-64.

Brändle 2007, Brändle, Rea: Nayo Bruce. Geschichte einer afrikanischen Familie in Europa. Zürich 2007.

Brasseur 1876, Brasseur, Paul: Le Mot *négre* dans les dictionnaires encyclopédiques françaises du XIXe siècle. In: Cultures et Développements. Jg. 8, Heft 4, 1876, S. 579-94.

Brauen 1982, Brauen, Martin (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Fotografie. Die exotische Bilderflut. Ausst.-Kat. Völkerkundemuseum der Universität Zürich, Royal Anthropological Institut London. Zürich 1982.

Brillant 1991, Brillant, Richard: Portraiture. London 1991.

Brinkmann 2007, Brinkmann, Bodo (Hg.): Cranach d. Ä. Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt a. M., Royal Academy of Arts, London. Ostfildern 2007.

Briskorn/Kammerer-Grothaus 2007, Briskorn, Bettina von/Kammerer-Grothaus, Helke: Der Tropen- und Kriegsfrontmaler Ernst Vollbehr (1876-1960). In: Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen. Bd. 44, Berlin 2007, S. 77-98.

Brodersen 1997, Brodersen, K.: Vorwort. In: O. A. (Hg.): Ernst Vollbehr – Impressionen aus Togo. Ausst.-Kat. Goethe Institut Lomé, Institut für Länderkunde Leipzig. Leipzig 1997, o. S.

Bronfen 1995, Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation, aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 408-445.

Bronfen 2007, Bronfen, Elisabeth: Vorwort. In: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2007, S. IX-XIV.

Bronfen/Schulze 2003, Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003.

Brooks 1992, Brooks, Peter: Gauguins Tahitian Body. In: Broude, Norma/Garrard, Mary D. (Hg.): Expanding Discourse Feminism in Art History. New York 1992, S. 331-345.

Broude/Garrard 1992, Broude, Norma/Garrard, Mary D. (Hg.): Expanding Discourse Feminism in Art History. New York 1992.

Brown 2008, Brown, Marilyn R.: *Miss La La's teeth*: Reflections on Degas and *Race*. In: The Art Bulletin. Jg. 89, Heft 4, 2008, S. 738-765.

Bruch 2005, Bruch, Natalie: Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion; eine Typologie. Frankfurt a. M. 2005.

Bruch/Kaderas 2002, Bruch, Rüdiger vom/Kaderas, Brigitte (Hg.): Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandsaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 2002.

Brugger/Reuther 2001, Brugger, Ingrid/Reuther, Manfred: Emil Nolde und die Südsee. München 2001.

Buchholz/Latocha/Peckmann/Wolbert 2001, Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilde/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Kunst und Leben um 1900. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bände. Bd. 1, Darmstadt 2001.

Buck 1992, Buck, August: *Arma et litterae*. Zur Geschichte eines Topos. Stuttgart 1992.

Bückling 1991, Bückling, Maraike: Die Negervenus. Frankfurt a. M. 1991.

Budde/Sievernich 1989, Budde, Hendrik/Sievernich, Gereon (Hg.): Europa und der Orient, 800-1900. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Gütersloh 1989.

Bugner 1976-1989, Bugner, Ladislav (Hg.): The Image of the Black in Western Art. 4 Bände. New York 1976-1989.

Bugner/Devisse/Mollat 1979, Bugner, Ladislav/Devisse, Jean/Mollat, Michelle: The Image of the Black in Western Art, Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World (Fourteenth to the Sixteenth Century), New York 1979.

Bugner/Honour 1989a, Bugner, Ladislav/Honour, Hugh: The Image of the Black in Western Art. Bd. 4: From the American Revolution to World War. Teil 1: Slaves and Liberators. Cambridge Mass. 1989.

Bugner/Honour 1989b, Bugner, Ladislav/Honour, Hugh: The Image of the Black in Western Art. Bd. 4: From the American Revolution to World War. Teil 2: Black Models and White Myths. Cambridge, Mass. 1989.

Bugner/M'bow/Vercoutter 1976, Bugner, Ladislav/M'bow, Amadou-Mahtar/Vercoutter, Jean: The Image of the Black in Western Art. Bd. 1: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. New York 1976.

Burmeister 2007a, Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007.

Burmeister 2007b, Burmeister, Ralf: Der Dada-Code. In: Ders. (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 9-23.

Buschhaus/Wyss 2008, Buschhaus, Markus/Wyss, Beat (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, Paderborn/München 2008.

Buschhoff/Herzogenrath 2005, Buschhoff, Anne/Herzogenrath, Wulf (Hg.): 100 Jahre BRÜCKE. Druckgraphiken, Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen. Bremen 2005.

Bußmann/Hof 1995, Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995.

Butler 1991, Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1991. (Nach dem Original: Gender Trouble. New York 1990.)

Butler 1993, Butler, Judith: Ort der politischen Neuverhandlung. Der Feminismus braucht *die Frauen*, aber er muss nicht wissen, *wer* sie sind. In: Frankfurter Rundschau. 27.7.1993, S. 129.

Butler 1997, Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M. 1997. (Nach dem Original: Bodies that Matter. New York 1993.)

Butler 2006, Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M. 2006. (Nach dem Original: Excitable Speech. A Politic of the Performative. New York 1997.)

Butler 2009, Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt a. M. 2009. (Nach dem Original: Undoing Gender. New York 2004.)

Cachin 2002, Cachin, Françoise: Edouard Manet – *La négresse*. In: Rotondo, Marina (Hg.): Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli al Lingotto. Mailand 2002, S. 68 f.

Campt/Gilroy 2004, Campt, Tina/Gilroy, Paul (Hg.): Der Black Atlantic. Berlin 2004. (Nach dem Original: The Black Atlantic. Cambridge, Mass. 1993.)

Carroll 2000, Carroll, Noel: Ethnicity, Race, and Monstrosity: The Rhetorics of Horror and Humor. In: Zeglin Brand, Peggy (Hg.): Beauty Matters. Bloomington 2000, S. 37-56.

Caryl 1997, Caryl, Phillips: Ignatius Sancho. An African Man of Letters. London 1997.

Castro Varela/Dhawan 2005, Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005.

Charim 2008, Charim, Isolde: Der negative Fetisch. Zur Funktionsweise rassistischer Stereotype. In: Kugelmann, Cilly (Hg.): typisch! Klischees von Juden und Anderen. Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Berlin, Jüdisches Museum Wien. Berlin 2008, S. 27-38.

Checa 2008, Checa, Fernando: Velázquez: The Complete Paintings. Antwerpen 2008.

Chiappini 2000, Chiappini, Rudy (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst.-Kat. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano. Mailand 2000.

Chmielewski 2009, Chmielewski, Christy: What Have We Done? A Photographic Montage of the Impact of Humans on the Earth and its Eco-Systems: An Artist's Statement, 10.12.2009. Online verfügbar unter: http://cjscsg.net/Art151/files/Term_Paper_2.pdf, zuletzt geprüft am: 17.01.2012.

Ciarlo 2003, Ciarlo, David M.: Rasse konsumieren. Von der exotischen zur kolonialen Imagination in der Bildreklame des Wilhelminischen Kaiserreichs. In: Kundrus, Birthe (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a. M. 2003, S. 135-179.

Clark 1985, Clark, Timothy James: The Painting of Modern Life – Paris in the Art of Manet and his Followers. London 1985.

Clarke/Heilmann/Sillevis 1996, Clarke, Michael/Heilmann, Christoph H./Sillevis, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. *Les amis de la nature*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1996.

Clifford 2004, Clifford, James: Negrophilie. In: Campt, Tina/Gilroy, Paul (Hg.): Der Black Atlantic. Berlin 2004, S. 119-125.

Coco 2002, Coco, Carla: Harem. Sinnbild orientalischer Erotik. München 2002. (Nach dem Original: Harem. Il sogno esotico degli occidentali Venezia 1997.)

Cohn 1991, Cohn, Bernard S.: Cloth, Clothes, and Colonialism – India in the Nineteenth Century. In: Schneider, Jane/Weiner, Annette B. (Hg.): Cloth and the Human Experience. Washington 1991, S. 303-353.

Coles 1977, Coles, William A.: Alfred Stevens. Ausst.-Kat. Museum of Art Ann Arbor. Ann Arbor 1977.

Colli/Montinari 1967, Colli, G./Montinari, M. (Hg.): Friedrich Nietzsche: Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe. Online verfügbar unter: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Colli/Montinari 1980, Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. 12 Bände. München 1980.

Collins Hill 1993, Collins Hill, Patricia: Die gesellschaftliche Konstruktion schwarzen feministischen Denkens. In: Joseph, Gloria I. (Hg.): Schwarzer Feminismus – Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen. Berlin 1993, S. 17-52. (Nach dem Original: The Social Construction of Black Feminist Thought. In: Signs. Jg. 14. Bd. 4, 1989, S. 745-773.)

Comte 1978, Comte, Philippe (Hg.): Musée des Beaux-Arts – Catalogue raisonné des peintures. Ville des Pau 1978.

Conrad 2002, Conrad, Sebastian (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002.

Corbin 1993, Corbin, Alain: Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1993. (Nach dem Original: Le temps, Le désir et l'horreur: essais sur le dix-neuvième siècle. Paris 1991.)

Courthion 1948, Courthion, Pierre (Hg.): Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Bd. 1: Sa vie et ses œuvres. Genf 1948.

Crais/Scully 2009, Crais, Clifton C./Scully, Pamela: Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography. Princeton 2009.

Curtin 1969, Curtin, Philip D.: The Atlantic Slave Trade. A Census. Madison, Wisconsin 1969.

Cuvier/Geoffroy Saint-Hilaire 1824, Cuvier, Frédéric Georges/Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne Histoire Naturelle des Mammifères. Paris 1824.

Dabydeen 1985, Dabydeen, David, *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*. Mundelstrup 1985.

Dabydeen 2011, Dabydeen, David: The Black Figure in 18th-century Art. Online verfügbar unter: http://www.bbc.co.uk/history/british/abolition/africans_in_art_gallery_01.shtml, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Daemgen 2005, Daemgen, Anke: Georg Tappert – Initiator der Neuen Secession Berlin. In: Andrian-Werburg, Irmtraud von/Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): *Deutscher Expressionist, eine Werkschau*. Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 2005, S. 26-30.

Daget 1973, Daget, Serge: Les mots esclave, nègre, noir, et les jugements de valeur sur la traite négrière dans la littérature abolitionniste française de 1770 à 1845. In: *Revue française d'histoire d'outre-mer*. Bd. 60, 1973, S. 511-548.

Daix 1966, Daix, Pierre (Hg.): *Picasso 1900-1906*. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Neuchatel 1966.

Dalbajewa/Herold 2007, Dalbajewa, Birgit/Herold, Anja (Hg.): *Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft BRÜCKE*. 100 Jahre BRÜCKE – Neueste Forschung. Dresden 2007.

Damböck 2010, Damböck, Sabine: *Indianerschauen in Wien von 1875-1906*. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 2010. Online verfügbar unter: http://othes.univie.ac.at/9058/1/2010-03-16_0403601.pdf, zuletzt geprüft am: 01.07.2011.

Daum 2003, Daum, Denise: Emil Nolde in der Südsee. Primitivismus, Kolonialismus und Reiseerfahrung. Auszug aus der Magisterarbeit Universität Trier 2001: Emil Nolde bei den Urvölkern der Südsee – Primitivismus und Reiseerfahrung. Online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_om.pl?Lang=de&Db=PostCol. 2003. Zuletzt geprüft am: 28/09/2010.

Daum 2009, Daum, Denise: Albert Eckhouts *gemalte Kolonie*. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640. Marburg 2009.

Daum/Geier/Patrut/Wienand 2005, Daum, Denise/Geier, Andrea/Patrut, Iulia-Karin/Wienand, Kea: Einleitung. In: *Graduiertenkolleg Identität und Differenz* (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*. Köln 2005, S. 3-20.

Daum 1988, Daum, Werner: *Die Königin von Saba*. Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland. Stuttgart 1988.

Data/Glick/Höhne 2005, Data, Dea/Glick, Nina/Höhne, Markus: *Afrikanische Kultur und der Zoo im 21. Jahrhundert, eine ethnologische Perspektive auf das African Village im Augsburger Zoo. Bericht an das MPI für ethnologische Forschung. Halle a. d. Saale, 4. Juli 2005*. Online verfügbar unter: <http://www.eth.mpg.de/cms/en/people/d/mhoehe/pdf/africanZooVillage.pdf>, zuletzt geprüft am: 5.10.2012.

Debrunner 1979, Debrunner, Hans Werner: *Presence and Prestige. Africans in Europe: a History of Africans in Europe before 1918*. Basel 1979.

Dech 1981, Dech, Julia: *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkultur Deutschlands: Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*. Münster 1981.

Dech/Maurer 1991, Dech, Julia/Maurer, Ellen (Hg.): *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*. Berlin 1991.

Degele/Winkler 2009, Degele, Nina/Winkler, Gabriele: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2009.

Delesalle/Valensi 1972, Delesalle, Simone/Valensi, Lucette: Le Mot *Nègre* dans les dictionnaires français de l'Ancien Régime. In: *Langue Française*. Bd. 15, 1972, S. 79-104.

Delesalle/Valensi 1977, Delesalle, Simone/Valensi, Lucette: *Nègre/Negro* - Recherches dans les dictionnaires français et anglais au XVIIIe siècle. In: Guiral, Pierre/Temime, Emile (Hg.): *L'idée de race dans la pensée politique française contemporaine*. Paris 1977, S. 158-162.

Deloria 2004, Deloria, Philip Joseph: *Indians in Unexpected Places*. Lawrence, Kan. 2004.

Denzler u. a. 1967, Denzler, Max/Köllmann, Erich/Kreuzer, Ernst/Kruft, Hanno-Walter/Wirth, Karl-August: *Erdteile*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (RDK)*. Bd. V. Stuttgart 1967, Spalte 1107-1202.

Der Braune Mob 2006, Der Braune Mob (Hg.): *Information für Journalisten zum korrekten sprachlichen Umgang mit rechts-extremistischen oder rassistisch motivierten Straftaten*. 2006. Online verfügbar unter: www.derbraunemob.de/shared/download/info_journal_rstraf.pdf, zuletzt geprüft am: 03.01.2011.

- Devisse/Mollat 2010a**, Devisse, Jean/Mollat, Michel: The Shield and the Crown. In: Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World. Überarbeitete Neuauflage, Cambridge, Mass. 2010, S. 31-82.
- Devisse/Mollat 2010b**, Devisse, Jean/Mollat, Michel: The African Transposed, in: Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World. Überarbeitete Neuauflage, Cambridge, Mass. 2010, S. 185-280.
- DeWeever 1998**, DeWeever, Jacqueline: Sheeba's Daughters. Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic. New York 1998.
- Dictionnaire 1801**, Dictionnaire de l'Académie française. Bd. 3, 3. Aufl. Berlin 1801.
- Dictionnaire 1835**, Dictionnaire de L'Académie française. Bd. 2, 6. Aufl. Paris 1835.
- Dictionnaire 1878**, Dictionnaire de l'Académie française. Bd. 2, 7. Aufl. Paris 1878.
- Distelhorst 2009**, Distelhorst, Lars: Judith Butler. München 2009.
- Dittmann/Melcher 2005**, Dittmann, Lorenz/Melcher, Ralf (Hg.): Die BRÜCKE in der Südsee – Exotik der Farbe. Ausst.-Kat. Saarländisches Museum Saarbrücken. Ostfildern-Ruit 2005.
- Dorgerloh 2004**, Dorgerloh, Annette: Josephine Baker. Zwischen Bananenröcken und neuer Frau der zwanziger Jahre. In: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 287-291.
- Dorigny/Metellus 1998**, Dorigny, Marcel/Metellus, Jean: De l'esclavage aux abolitions XVIIIe-XXe siècles. Paris 1998.
- Dornhoff 2006**, Dornhoff, Dorothea: Körper. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart 2006, S. 206.
- Dreesbach 2005**, Dreesbach, Anne: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung *exotischer* Menschen in Deutschland 1870-1940. Frankfurt a. M. 2005.
- Dreyfus/Rabinow 1987**, Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (Hg.): Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1987. (Nach dem Original: Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago 1983.)
- Drück 2004**, Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff. Berlin 2004.
- Dube/Dube-Heynig 1964**, Dube, Wolf-Dieter/Dube-Heynig, Annemarie: Erich Heckel. Das graphische Werk. 3 Bände. New York 1964.
- Dube/Pée 1981**, Dube, Wolf-Dieter/Pée, Herbert (Hg.): Expressionisten: Sammlung Buchheim. Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, Musée d'Art Moderne Strassburg, Kunsthalle zu Kiel u. a. Feldafing 1981.
- Dube-Heynig 1961**, Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Graphik. München 1961.
- Dube-Heynig 1984**, Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner – Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum Hamburg. Köln 1984.
- Dümmler/Knoblach 1989**, Dümmler, Elfriede/Knoblach, Hansgeorg (Hg.): Briefwechsel mit einem jungen Ehepaar 1927-1937. Bern 1989.
- Duffy/Hedley 2004**, Duffy, Stephen/Hedley, Jo: The Wallace Collection's Pictures: A Complete Catalogue. London 2004.
- Dunzendorfer 2011**, Dunzendorfer, Jan: Fetisch/Fetischismus, in: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 634-648.
- Dyer 1997**, Dyer, Richard: White. London 1997.

Earle/Lowe 2005, Earle, Thomas F./Lowe, Kate J. P. (Hg.): Black Africans in Renaissance Europe. Cambridge UK 2005.

Eckert 2009, Eckert, Andreas: 125 Jahre Berliner Afrika-Konferenz: Bedeutung für Geschichte und Gegenwart. In: GIGA Focus. Bd. 12, 2009, S. 1-8. Online verfügbar unter: http://www.giga-hamburg.de/dl/download.php?d=/content/publikationen/pdf/gf_afrika_0912.pdf, zuletzt geprüft am: 17.08.2012.

Eckett 2011, Eckett, Christine (Hg.): *Ohne Ekstase kein Tanz*. Tanzdarstellungen in der Moderne, vom Variété zur Bauhausbühne. Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover. Hannover 2011.

Ege 2007, Ege, Moritz: Schwarz werden. *Afroamerikanophilie* in den 1960er und 1970er Jahren. Bielefeld 2007.

Eggers 2009, Eggers, Maureen-Maisha: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2011, S. 56-72.

Eichstedt 1988, Eichstedt, Astrid: Irgendeinen trifft die Wahl. In: Soden, Kristine von (Hg.): Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Berlin 1988, S. 9-15.

Eichstedt/Polster 1985, Eichstedt, Astrid/Polster, Bern: Wie die Wilden: Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985.

Eikermann 2002, Eikermann, Renate (Hg.): Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum München. München 2002.

Einstein 1996, Einstein, Carl: Das Berliner Völkerkundemuseum. Anlässlich der Neuordnung. In: Haarmann, Hermann/Siebenhaar, Klaus (Hg.): Carl Einstein. Werke. Bd. 2, Berlin 1996, S. 446-450. (Erstmals veröffentlicht in: Der Querschnitt. Jg. 6, Heft 8, 1926, S. 588-592.)

Einstein 1996, Einstein, Carl: Afrikanische Plastik. In: Herrmann/Siebenhaar, Klaus (Hg.): Carl Einstein. Werke. Bd. 2. Berlin 1996, S. 61-145. (1. Aufl. von „Afrikanische Plastik“: Berlin 1920)

Einstein 1980, Einstein, Carl: Negerplastik. In: Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Carl Einstein. Werke. Bd. 1, Berlin 1980, S. 245-392. (1. Aufl. von „Negerplastik“: Leipzig 1915)

Eiermann 2011, Eiermann, Wolf: Als wie der Tau noch auf den Feldern ligt. Joachim von Sandrart und die Kunst der deutschen und niederländischen Italianisanten. In: Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien. Jg. 63, Heft 3, 2011, S. 1-14.

Elberfeld/Otto 2009, Elberfeld, Jens/Otto, Marcus (Hg.): Das schöne Selbst. Zur Genealogie des modernen Subjekts zwischen Ethik und Ästhetik. Bielefeld 2009.

Eloundou/Ngapna 2011, Eloundou, Eugène Désiré/Ngapna, Arouna: Un souverain bamoun en exil: Le roi Njoya Ibrahima à Yaoundé, 1931-1933. Paris 2011.

El-Tayeb 2001, El-Tayeb, Fatima: Schwarze Deutsche. Der Diskurs um Rasse und nationale Identität 1890-1933. Frankfurt a. M. 2001.

El-Tayeb 2003, El-Tayeb, Fatima: Verbotene Begegnungen – unmögliche Existenzen. Afrikanisch-deutsche Beziehungen und Afro-Deutsche im Spannungsfeld von race und gender. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 85-95.

Engel/Wunder 1998, Engel, Gisela/Wunder, Heide (Hg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur frühen Neuzeit, Königstein 1998.

Erlmann 1999, Erlmann, Veit: Spectatorial Lust. The African Choir in England, 1891-1893. In: Lindfors, Bernth (Hg.): Africans on Stage. Studies in Ethnological Show Business. Bloomington, Indiana 1999, S. 107-134.

Eschenburg 2009, Eschenburg, Barbara: Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus. München, 2009.

Essner 1985, Essner, Cornelia: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert. Zur Sozialgeschichte des Reisens. Stuttgart 1985.

Essner 1997, Essner, Cornelia: Zwischen Vernunft und Gefühl. Die Reichstagsdebatten von 1912 um koloniale Rassenmischehe und Sexualität. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Bd. 6, 1997, S. 503-519.

Ettlinger 1968, Ettlinger, Leopold David: German Expressionism and Primitive Art. In: The Burlington Magazine. 1968, S. 191-210.

Fabian 2002, Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York 2002.

Fabian 2001, Fabian, Johannes: Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas. München 2001. (Nach dem Original: Out of our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa. Berkeley 2000.)

Fäthke 1988, Fäthke, Bernd: Marianne Werefkin und Ihr Freundeskreis. Leben und Werk; 1860-1938. Ausst.-Kat. Monte Verità, Museo Comunale d'Arte Moderna Centro Culturale Beato Berno Ascona, Villa Stuck München. München 1988.

Fäthke 2004, Fäthke, Bernd: Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht. München 2004.

Fanon 1986, Fanon, Frantz: Black Skin, White Masks. New York 1986. (Nach dem Original: Peau noire, masques blancs. Paris 1952.)

Fentrob 2003, Fentrob, Jeanette: *Aus einem ethnographischen Museum* von Hannah Höch. In: Kritische Berichte. Bd. 1, 2003, S. 21.

Fernow 1806, Fernow, Carl Ludwig: Über das Kunstschöne. In: Fernow, Carl Ludwig: Römische Studien. Erster Theil. Zürich 1806, S. 320-324, 364-366, 371-372.

Fernow 1999, Fernow, Carl Ludwig: Das idealschöne Porträt. In: Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999, S. 391-392.

Ferrari 1996, Ferrari, Oreste: Oil Sketch. In: Turner, Jane (Hg.) The Dictionary of Art. 43 Bände. Bd. 23, London/New York 1996, S. 380-382.

Figura/Wenzel 1999, Figura, Kurt von/Wenzel, Helmut (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner: Meisterwerke der Druckgraphik. Ausst.-Kat. Kunstverein Göttingen. Göttingen 1999.

Finkelman/Wintz 2004, Finkelman, Paul/Wintz, Cary D.: Encyclopedia of the Harlem Renaissance. New York 2004.

Firla 1997, Firla, Monika: Kants Thesen vom Nationalcharakter der Afrikaner, seine Quellen und der nicht vorhandene Zeitgeist. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst. Bd. 52, 1997, S. 7-17.

Firla 2001, Firla, Monika: Exotisch – höfisch – bürgerlich, Afrikaner in Württemberg vom 15. bis 19. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Stuttgart 2001.

Firla 2002, Firla Monika: Rezension von Peter Martins: Schwarze Teufel, Edle Mohren. In: Tribus. Bd. 51, 2002, S. 212-214.

Firla 2004, Firla, Monika: AfrikanerInnen und ihre Nachkommen im deutschsprachigen Raum vor der Zeit der Kongokonferenz und ihren Folgen: Bemerkungen zur Forschungsproblematik. In: Bechaus-Gerst, Marianne (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Münster 2004, S. 9-24.

Firla 2010, Firla, Monika: Der kameruner Artist Hermann Kessern. Ein schwarzer Crailsheimer. Crailsheim 2010.

Firmenich 1996, Firmenich, Andrea: Vom Cake-Walk zum Farbentanz – Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner. In: Adelsbach, Karin (Hg.): Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Haus der Kunst München. Köln 1996, S. 44-51.

Fischer 2007, Fischer, Anna: Kleiner Formulierungsratgeber für Journalisten. Wann ist eine Tat rassistisch? Und wann ein Opfer *Schwarzer* oder *Weißer*? Bundeszentrale für politische Bildung. 2007. Online verfügbar unter:

www.bpb.de/themen/9J9Q1Y,0,0,Kleiner_FormulierungsRatgeber_f%FCr_Journalisten.html, zuletzt aktualisiert am 25.05.2007, zuletzt geprüft am: 03.01.2011.

Flam 1984, Flam, Jack D.: Matisse und die Fauvisten. In: Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984, S. 218-248.

Fleming/Honour 1992, Fleming, John/Honour, Hugh: Weltgeschichte der Kunst. 4. Aufl. München 1992. (1. Aufl. München 1983. Nach dem Original: A World History of art. London 1982.)

Fondation Pro Helvetia 1985, Fondation Pro Helvetia (Hg.): Statues de chair. Sculptures de James Pradier. Ausst.-Kat. Musée d'art et d'histoire Genève, Musée du Luxembourg Paris. Genève 1985.

Forgey 1994, Forgey, Elisa: Die große Negertrommel der kolonialen Werbung: Die Deutsche Afrika-Schau 1935-1943. In: Werkstatt Geschichte. 9/1994, S. 25-33.

Foster 1997, Foster, Helen Bradley: New raiments of the Self – African American clothing in the Antebellum South. New York 1997.

Foucault 1969, Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. 8. Aufl. Frankfurt a. M. 1997, S. 899. (1. Aufl. Frankfurt a. M. 1981. Nach dem Original: L'Archéologie du savoir. Paris 1969.)

Foucault 1977, Foucault, Michel: Überwachen und Strafe, Frankfurt a. M. 1977. (Nach dem Original: Surveiller et punir. La naissance de la prison. Paris 1975.)

Foucault 1983, Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt a. M. 1977. (Nach dem Original: Histoire de la sexualité. Vol. 1: La volonté de savoir. Paris 1976.)

Foucault 1987, Foucault, Michel: Das Subjekt und die Macht. In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (Hg.): Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1987, S. 241-261.

Foucault 2002, Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7. Aufl. Leipzig 2002, S. 34-46.

Foucault 2005, Foucault, Michel: Die Heterotopien/Les hétérotopies. Zwei Radiovorträge (7. und 21. Dezember 1966). Frankfurt a. M. 2005.

Frank 2006, Frank, Michael C.: Kulturelle Einflussangst: Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2006.

Friedenthal 1910, Friedenthal, Albert: Das Weib im Leben der Völker. 2 Bände. Berlin 1910.

Friedlaender/Ruest 1919, Friedlaender, Salomo/Ruest, Anselm/(Hg.): Der Einzige. Berlin 1919.

Friedrich/Haehnel 1997, Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997.

Fuchs 2003, Fuchs, Brigitte: Rasse, Volk, Geschlecht. Anthropologische Diskurse in Österreich 1850-1960. Frankfurt a. M. 2003.

Gabelmann 2008, Gabelmann, Andreas: *Das Weib ist das Element* – Zum Bild der Frau im Expressionismus. In: Bartholomeyczik, Gesa (Hg.): Georg Tappert. Frauen 1910-1933. Ausst.-Kat. August-Macke-Haus Bonn, Kunstmuseum Bayreuth. Bonn 2008, S. 85-102.

Gabler 1980, Gabler, Karlheinz: Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle. Ausst.-Kat. Museum der Stadt Aschaffenburg. Aschaffenburg 1980.

Gadamer 1960, Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960.

Galleria Henze 1987, Galleria Henze (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Druckgraphik Schwarz auf Weiss. Werke aus den Jahren 1908-1942. Campione d'Italia 1987.

Galerie Alex Vömel 1991, Galerie Alex Vömel (Hg.): Georg Tappert: Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Graphiken. Ausst.-Kat. Galerie Alex Vömel Düsseldorf, Galerie Klauspeter Westenhoff Hamburg, Düsseldorf 1991.

Galerie Meta Nierendorf 1961, Galerie Meta Nierendorf (Hg.): E. L. Kirchner. Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen. Ausst.-Kat. Galerie Meta Nierendorf. Berlin 1961.

Galerie Michael Neumann 1981, Galerie Michael Neumann (Hg.): Georg Tappert. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Michael, Neumann Kiel. Kiel 1981.

Galerie Wolfgang Ketterer 1985, Galerie Wolfgang Ketterer (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausst.-Kat. Galerie Wolfgang Ketterer München. München 1985.

Gates 1995, Gates, Henry Louis: Europe, African Art and the Uncanny. In: Phillips, Tom (Hg.): Africa. The Art of a Continent. Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London. London 1995, S. 27-29.

Geary 1990a, Geary, Christraud: Photographie als kunsthistorische Quelle. Das Nja-Fest der Bamum (Kamerun) im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Szalay, Miklós (Hg.): Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der Afrikanischen Kunst. München 1990, S. 113-177.

Geary 1990b, Geary, Christraud: *On the Savannah*: Marie Pauline Thorbecke's Images from Cameroon, West Africa (1911-12). In: Art Journal. Jg. 49, Heft 2, 1990, S. 150-158.

Geary/Ndam 1985, Geary, Christraud/Ndam, Njoya Adamou: Mandu Yenu: Bilder aus Bamum, einem westafrikanischen Königreich, 1902-1915. München 1985.

Gebauer/Wulf 1992, Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbeck bei Hamburg 1992.

Gebauer/Wulf 1998, Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Spiel – Ritual – Geste: mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbeck bei Hamburg 1998.

Gebauer/Wulf 2003, Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Mimetische Weltzugänge: Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen. Stuttgart 2003.

Geisenhanslüke/Mein 2009, Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009.

Genge 2011, Genge, Gabriele: Zurück zu den Wurzeln? Die Holzskulpturen der BRÜCKE. In: Melcher, Ralph/Wagner, Christoph (Hg.): Die BRÜCKE und der Exotismus. Bilder des Anderen. Berlin 2011, S. 44-56.

Gerchow 2002a, Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002.

Gerchow 2002b, Gerchow, Jan: Ebenbilder. In: Ders (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 12-27.

Gerchow 2002c, Gerchow, Jan: Seele. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 214-216.

Gerhardus/Gerhardus 1976, Gerhardus, Dietfried/Gerhardus, Maly: Expressionismus. Vom bildnerischen Engagement zur Kunstwende. Freiburg 1976.

Gernig 2001a, Gernig, Kerstin (Hg.): Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Berlin 2001.

Gernig 2001b, Gernig, Kerstin: Zur Inszenierung eines historischen Typenkanons. Narrative und ikonographische Muster, ethnographische Darstellungen. In: Gernig, Kerstin (Hg.): Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Berlin 2001, S. 273-295.

Gess 2009, Gess, Nicola: Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 655-668.

Geyer/Hellmuth 2003, Geyer, Martin H./Hellmuth, Eckhart: Einleitung: *Konsum konstruiert die Welt*. Überlegungen zum Thema *Inszenierung und Konsum des Fremden*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster 2003, S. IX–XXVI.

Gieseke 2008, Gieseke, Sunna: *Soldaten im Unterrock – Amazonen in Köln*. In: Kopfwelten e.V. 2008. Online verfügbar unter: <http://www.kopfwelten.org/kp/begegnung/amazonen/>, zuletzt geprüft am: 28.09.2011.

Gilman 1982, Gilman, Sander L.: On Blackness Without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany. Boston 1982.

Gilroy 2004, Gilroy, Paul (Hg.): Der Black Atlantic. Berlin 2004. (Nach dem Original: The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness. Cambridge Mass. 1993.)

Giltay 1984, Giltay, Jeroen: Zu den Kriterien der Ausstellung. In: Klessmann, Rüdiger/Wex, Reinhold (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Malerei aus erster Hand, Ölskizzen von Tintoretto bis Goya. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1984, S. 9-13.

Gockel 2001, Gockel, Bettina: Vom Geschlecht zum Geist. Körpererfahrungen und -konzeptionen im Werk Kirchners. In: Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001, S. 304-308.

Golbéry 1804, Golbéry, Silvain Meinrad Xavier: Reise durch das westliche Afrika in den Jahren 1785, 1786 und 1787. Berlin/Hamburg 1804. (Nach dem Original: Fragmens d'un voyage en Afrique, fait pendant les années 1785, 1786 et 1787 dans les contrées occidentales de ce continent, comprises entre le cap Blanc de Barbarie . et le cap de Palmes. Paris 1802.)

Goldberg 1982, Goldberg, David Theo: Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning. Oxford 1993.

Goldwater 1967, Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art. New York 1967.

Gordon 1968, Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968.

Gordon 1984, Gordon, Donald E.: Deutscher Expressionismus. In: Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984, S. 379-415.

Gottschild 2000, Gottschild, Brenda Dixon: Waltzing in the dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era. New York 2000.

Gottschild 2003, Gottschild, Brenda Dixon: The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool. New York 2003.

Graduiertenkolleg Identität und Differenz 2005, Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): Ethnizität und Geschlecht. (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Köln 2005.

Graepler 1988, Graepler, Carl: Otto Ubbelohde. Katalog der Gemälde im Marburger Universitätsmuseum. 2. Aufl. Marburg 1988. (1. Aufl. Marburg 1964.)

Gralow/Hoppe 2001, Gralow, Klaus-Dieter/Hoppe, Klaus-Dieter: Ernst Vollbehr als Publizist. In: Verein Kulturtausch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001, S. 26-33.

Grisebach/Grisebach 1997, Grisebach, Lothar/Grisebach, Lucius (Hg.): Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften. Neuaufl. Ostfildern-Ruit 1997. (1. Aufl. Köln 1968)

Grisebach 2008, Grisebach, Ludwig: Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns. Ausst.-Kat. Museum Rietberg Zürich, Museum der Weltkulturen Frankfurt a.M. Zürich 2008.

Grisebach 2009a, Grisebach, Lucius (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg. Köln 2009.

Grisebach 2009b, Grisebach, Lucius: Negertänzerin. In: Grisebach, Lucius (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg. Köln 2009, S. 104.

Groebeiner 2003, Groebee, Valentin: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Historische Forschung. Jg. 30, Heft 1, 2003, S. 1-17.

Grossberg/Nelson 1988, Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana Illinois 1988.

Grosse 2000, Grosse, Pascal: Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland 1850-1918. Frankfurt a. M. 2000.

Grosse 2002, Grosse, Pascal: Koloniale Lebenswelten in Berlin 1885-1945. In: Van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche. Berlin 2002, S. 195-2002.

Grosse 2003, Grosse, Pascal: Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit: Kolonialmigration in Deutschland, 1900-1940. In: Kundrus, Birthe (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a. M. 2003, S. 91-109.

Grossman 2006, Grossman, Wendy A.: Unmasking Man Ray's Noire et Balnche. In: American Art. Bd. 2, 2006, S. 134-147.

Grunchee/Thuillier 1978, Grunchee; Philippe/Thuillier, Jacques: L'opera completa die Géricault. Mailand 1978.

Guenther 2004, Guenther, Irene: Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich. Oxford 2004.

Günther/Winkler 1986, Günther, Ernst/Winkler, Dietmar: Zirkusgeschichte. Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus. Leipzig 1986.

Güse 2001, Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik. Bestandskatalog des Saarlandmuseums. Saarbrücken 2001.

Guiral/Temime 1977, Guiral, Pierre/Temime, Emile (Hg.): L'idée de race dans la pensée politique française contemporaine. Paris 1977.

Guratzsch/Mildenberger 2008, Guratzsch, Herwig/Mildenberger, Hermann (Hg.): Georg Tappert. Zeichnungen, Köln 2008.

Gutjahr 2002, Gutjahr, Ortrud (Hg.): Fremde. Würzburg 2002.

Haarmann/Siebenhaar 1996, Haarmann, Hermann/Siebenhaar, Klaus (Hg.): Carl Einstein. Werke. 5 Bände. Bd. 2, Berlin 1996.

Haehnel 1992, Haehnel, Birgit: *Skin/Deep* – Unterschiedliche Perspektiven in der Repräsentation schwarzer und weißer Frauenbilder in der zeitgenössischen Kunst. In: Kritische Berichte. Bd. 27, Heft 4, 1999, S. 64-82.

Haehnel 2006, Haehnel, Birgit: Geschlecht und Ethnie. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin 2006, S. 291-313.

Haenlein/Till 1978, Haenlein, Carl-Albrecht/Till, Wolfgang: Menschen – Tiere – Sensationen – Zirkusplakate 1880-1930. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1978.

Härtel/Schade 2002, Härtel, Insa/Schade, Sigrid (Hg.): Körper und Repräsentation. Opladen 2002.

Hager Strobele 2008, Hager Strobele, Katharina von: *Make Over*-Körper in Veränderung der Wahrnehmung. Diplomarbeit Universität Wien 2008, S. 51. Online verfügbar unter: http://othes.univie.ac.at/2072/1/2008-10-28_0006055.pdf, zuletzt geprüft am: 18.05.2012.

Hall 1997, Hall, Stuart: Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997.

Hall 2000, Hall, Stuart: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Rätz, Nora (Hg.): Theorien über Rassismus. Hamburg 2000, S. 7-16. (Zuerst veröffentlicht in: Das Argument, Bd. 178, Hamburg 1989, S. 913-921)

Hall 2002, Hall, Stuart: Wann gab es das Postkoloniale? Denken an der Grenze. In: Conrad, Sebastian (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 219-246. (Nach dem Original: When was the Post-Colonial? Thinking at the Limit. In: Chambers, Ian/Curti, Lidia (Hg.): The Post-Colonial Question: Common skies, Divides Horizons. London 1996, S. 242-260.)

Hall 2008, Hall, Stuart: Das Spektakel des *Anderen*. In: Hall, Stuart/Koivisto, Juha/Merkens, Andreas (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. 2. Aufl. Hamburg 2008. (Nach dem Original: The Spectacle of the *Other*. In: Ders. (Hg.): Representations. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997, S. 223-279)

Hall/Koivisto/Merkens 2008, Hall, Stuart/Koivisto, Juha/Merkens, Andreas (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. 2. Aufl. Hamburg 2008. (1. Aufl. Hamburg 2004.)

Hansmann 2003, Hansmann, Doris: *Das Modell, daran krankt alles ...* – Der Wandel des Aktverständnisses um 1900. In: Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003, S. 28-47.

Haraway 2001, Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Hark, Sabine (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Opladen 2001, S. 281-298.

Hardtwig 2004, Hardtwig, Barbara: Johann Georg Dillis und das Porträt um 1800 – Armeleuterkunst und Individualität. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. Bd. 55, 2004, S. 157-188.

Hark 2001, Hark, Sabine (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Opladen 2001.

Harrasser/Lethen/Timm 2009, Harrasser, Karin/Lethen, Helmut/Timm, Elisabeth (Hg.): Sehnsucht nach Evidenz. Bielefeld 2009.

Hartmann o. J., Hartmann, Johanna; Kaluza, Marina; Rakic, Goran: Repräsentation. MedienKulturWiki, Universität Lüneburg, o. J. Online verfügbar unter: <http://www.leuphana.de/medienkulturwiki/medienkulturwiki2/index.php?oldid=577>, zuletzt aktualisiert am 16.05.2008, zuletzt geprüft am: 06.05.2012.

Hartmann 2003, Hartmann, Wolfram: Eine situation érotique et coloniale im 19. Jahrhundert: Männer und Frauen im südwestlichen Afrika. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 129-146.

Hau 2000, Hau, Michael: The Holistic Gaze in German Medicine, 1880-1930. In: Bulletin of the History of Medicine. Bd. 74, Heft 3, 2000, S. 495-524.

Hau 2002, Hau, Michael: Körperbildung und sozialer Habitus. Soziale Bedeutungen vom Körperlichkeit während des Kaiserreichs und der Weimarer Republik. In: Bruch, Rüdiger vom/Kaderas, Brigitte (Hg.): Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandsaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 2002, S. 125-141.

Hau 2003, Hau, Michael: The Cult of Health and Beauty in Germany. A Social History, 1890-1930. Chicago 2003.

Hauptmann 1996, Hauptmann, William: Gleyre, (Marc-)Charles(-Gabriel). In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. 43 Bände. Bd. 12, London/New York 1996, S. 808-810.

Hauschild 1995, Hauschild, Thomas (Hg.): Ethnologie und Literatur. Bremen 1995.

Hausmann 1998, Hausmann, Raoul: Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin. In: Züchner, Eva (Hg.): Scharfrichter der bürgerlichen Seele, Raoul Hausmann in Berlin, 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. Ostfildern-Ruit 1998, S. 117-122.

Heesen 1999, Heesen, Anke te: Das Archiv, die Inventarisierung des Menschen. In: Lepp, Nicola (Hg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999, S. 114-141.

Heine/van der Heyden 1995, Heine, Peter/van der Heyden, Ulrich (Hg.): Studien zur Geschichte des deutschen Kolonialismus in Afrika, Festschrift für Peter Sebald. Pfaffenweiler 1995.

Held/Schneider 2007, Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Köln 2007.

Heller 2005, Heller, Reinhold: Die BRÜCKE und die zentrale Rolle des Primitiven. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): BRÜCKE: Die Geburt des Expressionismus. Ausst.-Kat. BRÜCKE-Museum Berlin. München 2005, S. 69-78.

Henze 1992, Henze, Wolfgang (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Katalog der Sammlung des Kirchner Museums Davos. Bd. 1: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Plastiken. Davos 1992.

Henze 2003, Henze, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchners Bild des Menschen in seiner Plastik. In: Maur, Karin von (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2003, S. 100-112.

Herzog/Weingart 1995, Herzog, Clementine/Weingart, Sibylle (Hg.): Schwarze Künstlerinnen und Künstler in der BRD heute. Hildesheim 1995.

Heß 2006, Heß, Birgit: *Sphäre des Wilden*. *Sphäre des Spiels*: Masken und Puppen im Dada Zürich; *Agenten* der Alterität und Performanz. Dissertation Universität Trier. Trier 2006. Online verfügbar unter: http://ubttest.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/388/pdf/HessBirgit_20031103.pdf, zuletzt geprüft am: 7.11.2012.

Heuser 1995, Heuser, Judith: Faszination des Exotischen. Die Begegnung der BRÜCKE-Künstler mit der ethnographischen Kultur. In: Billig, Volkmar/Kretschmann, Iris (Hg.): Künstler der BRÜCKE in Moritzburg: Malerei, Zeichnungen, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl. Ausst.-Kat. Schloss Moritzburg. Dresden 1995, S. 49-56.

Heusinger von Waldegg 1976a, Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976.

Heusinger von Waldegg 1976b, Heusinger von Waldegg, Joachim: Einführung. Das Porträt als Dokument der Epoche. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 9-23.

Hey 1997, Hey, Barbara: Vom *dunklen* Kontinent zur *anschniegsamen Exotin*. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Bd. 8, Heft 2, 1997, S. 186-211.

Heyn 2006, Heyn, Susanne: Deutsche Missionen. Der Kolonialrevisionismus und seine KritikerInnen in der Weimarer Republik. 2006, o. S. Online verfügbar unter: <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/2009-Heyn-Kolonialrevisionismus.htm>, zuletzt geprüft am: 01.04.2011.

Hilberseimer 1919, Hilberseimer, Ludwig: Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst. In: Friedlaender, Salomo/Ruest, Anselm/(Hg.): Der Einzige. Bd. 1, Heft 8, Berlin 1919, S. 89.

Hille 2000, Hille, Karoline: Hannah Höch und Raoul Hausmann. Eine Berliner Dada-Geschichte. Berlin 2000.

Hille 2007, Hille, Karoline: Der Faden, der durch alle Wirrnisse das Leben hielt. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 84-107.

Hinz 1974, Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974.

Hirschauer 2008, Hirschauer, Stefan: Körper macht Wissen. Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2008, S. 974-984.

Hirschfelder 2008, Hirschfelder, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.

Hobson 2005, Hobson, Janell: Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture. New York 2005.

Hodin 1968, Hodin, Joseph Paul: Oskar Kokoschka. Sein Leben. Seine Zeit. London 1968.

Hölz/Schmidt-Linsenhoff/Uerlings 2004, Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004.

Hönsch 1997, Hönsch, Ingrid: Ernst Vollbehr. Les différentes étapes de sa vie. In: O. A. (Hg.): Ernst Vollbehr – Impressionen aus Togo. Ausst.-Kat. Goethe Institut Lomé, Institut für Länderkunde Leipzig. Leipzig 1997, o. S.

Hoffmann 2011, Hoffmann, Meike: Urbild statt Vorbild. Die Künstlergruppe BRÜCKE und der Exotismus – Drei Missverständnisse. In: Melcher, Ralph/Wagner, Christoph (Hg.): Die BRÜCKE und der Exotismus. Bilder des Anderen. Berlin 2011, S. 57-68.

Hohenzollern/Lüttichau 2003, Hohenzollern, Johann Georg von/Lüttichau, Mario-Andreas von (Hg.): Otto Mueller. Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München 2003.

Honold/Scherpe 2004, Honold, Alexander/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Mit Deutschland um die Welt: eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart 2004.

Hoppe 2001, Hoppe, Klaus-Dieter: Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. In: Verein Kulturtasch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001, S. 12-20.

Hornscheidt 2004, Hornscheidt, Antje: *primitiv/Primitive*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, 190-193.

Huelsenbeck 1920, Huelsenbeck, Richard: Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus. Berlin 1920.

Hülsewig-Johnen 1990a, Hülsewig-Johnen, Jutta. (Hg.): Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Pfalzgalerie Kaiserslautern. Bielefeld 1990.

Hülsewig-Johnen 1990b, Hülsewig-Johnen, Jutta: Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit. In: Hülsewig-Johnen, Jutta. (Hg.): Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Pfalzgalerie Kaiserslautern. Bielefeld 1990, S. 8-24.

Hürlimann/Roth/Vogel 1999, Hürlimann, Annemarie/Roth, Martin/Vogel, Klaus (Hg.): Fremdkörper – fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen. Ostfildern-Ruit 1999.

Hund 2009, Hund, Wulf D. (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung. Bielefeld 2009.

Hunt 1993, Hunt, Lynn Avery: The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800. New York 1993.

Husmann 2010, Husmann, Jana: Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von Rasse. Religion – Wissenschaft – Anthroposophie. Bielefeld 2010.

Ishikawa-Franke 1978, Ishikawa-Franke, Saskia: Albert Weisgerber. Leben und Werk. Gemälde. Saarbrücken 1978.

Jäger 2000, Jäger, Jens: Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung. Tübingen 2000.

Jansen/Luijten 1988, Jansen, Guido/Luijten, Ger (Hg.): Italianisanten en bamboccianten: het italianiserend landschap en genre door Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw. Rotterdam 1988.

Jansen 1990, Jansen, Wolfgang: Das Variété: Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin 1990.

Jastrow 1900, Jastrow, Joseph: Fact and Fable in Psychology. Boston 1900.

Jay 1988, Jay, Ricky: Sauschlaw & Feuerfest: Menschen Tiere Sensationen des Showbusiness. Steinfresser, Feuerkönige, Gedankenleser, Entfesselungskünstler und andere Teufelskerle. Offenbach a. M. 1988. (Nach dem Original: Learned Pigs and Fireproof Women. New York 1986.)

Joch 2004, Joch, Markus: Koloniales in der Karikatur. In: Honold, Alexander/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Mit Deutschland um die Welt: eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart 2004, S. 66-76.

Joch 2001, Joch, Peter (Hg.): Otto Ubbelohde. Kunst und Lebensreform um 1900. Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt, Landesmuseum Oldenburg, Marburger Universitätsmuseum. Darmstadt 2001.

- Johnson 1981**, Johnson, Lee: The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 6 Bände. Bd. 1, Oxford 1981.
- Jones 2003**, Jones, Amelia (Hg.): The Feminism and Visual Culture Reader. London 2003.
- Joppien 1988**, Joppien, Rüdiger: Zwischen Wissenschaft und Paradies – Deutsche Künstler in der Südsee. In: Plagemann, Volker (Hg.): Übersee – Seefahrt und Seemacht im Deutschen Kaiserreich. München 1988, S. 360-366.
- Joseph 1993**, Joseph, Gloria I. (Hg.): Schwarzer Feminismus – Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen. Berlin 1993.
- Jules-Rosette 2006**, Jules-Rosette, Benetta: Josephine Baker. Image und Ikone. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatumuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 115-125.
- Jussen 2002**, Jussen, Bernhard: Liebig's Sammelbilder. Berlin 2002.
- Jussen 2008**, Jussen, Bernhard (Hg.): Reklame-Sammelbilder. Bilder der Jahre 1870 bis 1970 mit historischen Themen in Deutschland. Berlin 2008.
- Kailuweit 2005**, Kailuweit, Thomas: Dido – Didon – Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik. Frankfurt a. M. 2005.
- Kamecke 2009**, Kamecke, Gernot: *Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist*. Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie. In: Harrasser, Karin/Lethen, Helmut/Timm, Elisabeth (Hg.): Sehnsucht nach Evidenz. Bielefeld 2009, S. 11-26.
- Kammerer-Grothaus 1990**, Kammerer-Grothaus, Helke (Hg.): 10 Jahre Zimbabwe: Kunst und Geschichte. Ausst.-Kat. Übersee-Museum Bremen, Haus der Kulturen der Welt Berlin. Bremen 1990.
- Kaplan 1982**, Kaplan, Paul H. D.: Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture. In: *Antichità viva: rassegna d'arte*. Bd. 21, Heft 1, 1982, S. 11-18.
- Kaplan 2005**, Kaplan, Paul H. D.: Isabella d'Este and black African women. In: Earle, T. F./Lowe, K. J. P. (Hg.): *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge, UK 2005, S. 125-154.
- Kaplan 2010**, Kaplan, Paul H. D.: Italy, 1490-1700. In: Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*. Bd. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery. Teil 2: Africans in the Christian Ordinance of the World. Überarbeitete Neuauflage, Cambridge, Mass. 2010, S. 93-191.
- Karentzos 2009**, Karentzos, Alexandra: Schön, weiblich, fremd. Körperdiskurse im Blick der zeitgenössischen Kunst. In: Elberfeld, Jens/Otto, Marcus (Hg.): *Das schöne Selbst. Zur Genealogie des modernen Subjekts zwischen Ethik und Ästhetik*. Bielefeld 2009, S. 311-329.
- Karentzos o. J.**, Karentzos, Alexandra: *Nuda veritas*. Koloniale Körperbilder und postkoloniale Perspektiven. In: Logemann, Cornelia/Oesterreich, Miriam/Rüthemann, Julia (Hg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld 2013 (im Druck).
- Karentzos/Kittner/Reuter 2010**, Karentzos, Alexandra/Kittner, Alma-Elisa/Reuter, Julia (Hg.): *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*. Hannover 2010.
- Karentzos/Reuter 2012**, Karentzos, Alexandra/Reuter, Julia (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden 2012.
- Kattmann 1997**, Kattmann, Ulrich: Rassismus, Biologie und Rassenlehre. Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen? Humanbiologie auf dem Prüfstand der Sozial- und Kulturwissenschaften. Vortrag an der Universität Hamburg, 10.07.1997. Online verfügbar unter: <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/drittes-reich/ns-ideologie-und-weltanschauung/368-rassismus-biologie-und-rassenlehre.html>, zuletzt geprüft am: 05.08.2012.
- Keck/Pethes 2001**, Keck, Annette/Pethes, Nicolas (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld 2001.

Keller o. J., Keller, Ann-Kathrin: Fremdes Begehren. O . J., o. S. Online verfügbar unter: <http://www.dunkelgrau.de/page5/page7/page7.html>, zuletzt geprüft am: 03.10.2010.

Kelm/Museumspädagogischer Dienst 1987, Kelm, Antje/Museumspädagogischer Dienst Hamburg (Hg.): Mönnersache: Bild – Welten – Objekte. Ausst.-Kat. Kampnagelfabrik Hamburg. Reinbeck bei Hamburg 1987.

Kemp/Pichois 1975, Kemp, Friedhelm/Pichois, Claude (Hg.): Charles Baudelaire. Sämtliche Werke und Briefe. 8 Bände. München 1975. (Nach dem Original: Oeuvres complètes de Baudelaire. Paris 1975.)

Kerner 2009, Kerner, Ina: Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus. Frankfurt a. M. 2009.

Kiecol 2001, Kiecol, Daniel: Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen: Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930. Frankfurt a. M. 2001.

Kilomba 2009, Kilomba, Grada: Das N-Wort. Bundeszentrale für politische Bildung 2009. Online verfügbar unter: <http://www.bpb.de/themen/B89NS4.html>, zuletzt geprüft am: 29.09.2010.

Kim 2002, Kim, Hyang-Sook: Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner: verborgene Selbstbekenntnisse des Malers, Marburg 2002.

Kirchner/Klanska/Kleinschmidt 2002, Kirchner, Hartmut/Klanska, Maria/Kleinschmidt, Erich (Hg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900. Köln 2002.

Ki-Zerbo 1979, Ki-Zerbo: Die Geschichte Schwarz-Afrikas. Wuppertal 1979. (Nach dem Original : Histoire de l’Afrique noire, d’hier à demain. Paris 1972.)

Klessmann/Wex 1984, Klessmann, Rüdiger/Wex, Reinhold (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. Bis zum 18. Jahrhundert. Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1984.

Kleßmann 1998, Kleßmann, Eckart: Fürst Pückler und Machbuba. Berlin 1998.

Kluge 1984, Kluge, Gerhard (Hg.): Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984.

Kluge/Seebold 2002, Kluge, Friedrich/Seebold, Elmar: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. Aufl. Berlin 2002.

Koebner/Pickerodt 1987, Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 1987.

Köck/Weyers 1992a, Köck, Christoph/Weyers, Dorle (Hg.): Die Eroberung der Welt. Sammelbilder vermitteln Zeitbilder. Detmold 1992.

Köck/Weyers 1992b, Köck, Christoph/Weyers, Dorle: Kulturphänomen Sammelbild. In: Köck, Christoph/Weyers, Dorle (Hg.): Die Eroberung der Welt. Sammelbilder vermitteln Zeitbilder. Detmold 1992, S. 8-26.

Körner 1996, Körner, Hans: Edouard Manet – Dandy, Flaneur, Maler. München 1996.

Körner 2004, Körner, Hans (Hg.): Mythen in der Kunst. Würzburg 2004.

Kohl 1982, Kohl, Karl-Heinz (Hg.): Mythen der Neuen Welt. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Berlin 1982.

Kohl 1986, Kohl, Karl-Heinz: Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Frankfurt a. M. 1986.

Kolfin/Schreuder 2008, Kolfin, Elmer/Schreuder, Esther (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas. Ausst.-Kat. De Nieuwe Kerk, Amsterdam. Zwolle 2008.

Kolfin 2010, Kolfin, Elmer: Rembrandt's Africans. In: David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 3: From the Age of Discovery to the Age of Abolition. Teil 1: Artists of the Renaissance and Baroque, London 2010, S. 271-306.

Kollarz 2007, Kollarz, Anika: Edouard Manets *La négresse* und die Bilder schwarzhäutiger Frauen im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Magisterarbeit, geschrieben bei Prof. Dr. Werner Schnell, Universität Göttingen, 2007.

Kollarz 2009, Kollarz, Anika: *ich male dir ein weißes gedicht auf dein schwarzes gesicht* – Bilder Schwarzer Frauen bei Ernst Ludwig Kirchner. In: Ariadne. Nr. 56, 2009, S. 38-43.

Koller 2008, Koller, Manfred: Schwarze Kruzifixe und Madonnen in Österreich und das Problem *moderner* Freilegungen. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Bd. LXII, 2008, Heft 1, S. 119-132.

Kracauer 1937, Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt a. M. 1976. (1. Aufl. Amsterdam 1937.)

Krämer 2010, Krämer, Felix (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive. Ausst.-Kat. Städel-Museum Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 2010.

Kramer 1995, Kramer, Fritz: Zwischen Kunst und Wissenschaft: Zu Ethnologie und Exotismus der Jahrhundertwende. In: Hauschild, Thomas (Hg.): Ethnologie und Literatur. Bremen 1995, S.11-28.

Krauss/Livingston 1985, Krauss, Rosalin/Livingston, Jane: L'Amour Fou: Photography & Surrealism. New York 1985.

Kravagna 1997, Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997.

Kravagna 2004, Kravagna, Christian: Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt a. M. 2004, S. 98-103.

Kravagna 2008, Kravagna, Christian: Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum. In: eicpcp – europäisches Institut für progressive Kulturpolitik. Bd. 6, 2008, o. S. Online verfügbar unter: <http://eicpcp.net/transversal/0708/kravagna/de>, zuletzt geprüft am: 28.09.2010.

Kravagna 2010, Kravagna, Christian: The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post-)Moderne. In: Karentzos, Alexandra/Kittner, Alma-Elisa/Reuter, Julia (Hg.): Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration. Hannover 2010, S. 60-79.

Krech 1984, Krech, Hartmut: Lichtbilder vom Menschen. Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie. In: Fotogeschichte. Bd. 4, Heft 14, 1984, S. 3-15.

Kreis 2005, Kreis, Karl Markus: Indianer in Deutschland. Die inszenierte Authentizität der Völkerschauen. Der Film im Ensemble der Künste um 1900. Marburg 2005. Online verfügbar unter: <http://www.soziales.fh-dortmund.de/kreis/website/Marburg.pdf>, zuletzt geprüft am: 01.07.2011.

Krekel 2006, Krekel, Karin: Dienstbotenporträts. Studien zur Porträtwürdigkeit der Dienstboten vom 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. München 2006.

Krickeberg 1932a, Krickeberg, Walter (Hg.): Die Völkerschau in Bildern. Dresden 1932.

Krickeberg 1932b, Krickeberg, Walter: Vorwort. In: Krickeberg, Walter (Hg.): Die Völkerschau in Bildern. Dresden 1932.

Krol 2005, Krol, Martin (Hg.): Macht – Herrschaft – Gewalt. Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts. Münster 2005.

Kroll 2004, Kroll, Renate: Mythos und Geschlechtsspezifisch. Ein Beitrag zur literarischen und bildlichen Darstellung der Amazone (in der Frühen Neuzeit). In: Simonis, Annette/Simonis, Linda (Hg.): Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Köln 2004, S. 55-69.

Kron 1996, Kron, Stefanie: *Fürchte Dich nicht, Bleichgesicht!* Perspektivenwechsel zur Literatur afro-deutscher Frauen. Münster 1996.

- Küster 1997**, Küster, Bernd: Otto Ubbelohde. 2. Veränderte Aufl. Worpswede 1997. (1. Aufl. Worpswede 1984.)
- Küster 2003a**, Küster, Bärbel: Der verglichene Körper – Aktdarstellung und anthropologische Fotografie. In: Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003, S. 94-107.
- Küster 2003b**, Küster, Bärbel: Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900. Berlin 2003.
- Kugelman 2008**, Kugelman, Cilly (Hg.): typisch! Klischees von Juden und Anderen. Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Berlin, Jüdisches Museum Wien. Berlin 2008.
- Kundrus 2003**, Kundrus, Birthe (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a. M. 2003.
- Lanfranconi 2005**, Lanfranconi, Claudia: Frauen und Perlen. Geschichte einer Leidenschaft in Malerei und Fotografie. München 2005.
- Lange 1976**, Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1976.
- Lanz 2007**, Lanz, Stephan: Berlin aufgemischt – abendländisch, multikulturell, kosmopolitisch? Die politische Konstruktion einer Einwanderungsstadt. Frankfurt a. d. O. 2007.
- Lanz/Wachsmuth 1955**, Lanz, Titus von/Wachsmuth, Werner: Praktische Anatomie. Der Hals. Bd. 1, Teil 2. Berlin 1955.
- Lauber/Stepan 2007**, Lauber, Wolfgang/Stepan, Peter: Die expressive Geste: deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Neues Schloss, Bibelgalerie Meersburg am Bodensee. Ostfildern 2007.
- Laukötter 2007**, Laukötter, Anja: Von der *Kultur* zur *Rasse* – vom Objekt zum Körper? Völkermuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2007.
- Lavin 1991**, Lavin, Maud: Aus einem ethnographischen Museum: Allegorien moderner Weiblichkeit. In: Dech, Julia/Maurer, Ellen (Hg.): Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch. Berlin 1991, S. 115-126.
- Lavin 1993**, Lavin, Maud: Cut with the Kitchen Knife. New Haven/London 1993.
- Lebzelter 1985**, Lebzelter, Gisela: Die Schwarze Schmach: Vorurteile – Propaganda – Mythen. In: Geschichte und Gesellschaft. Bd. 11, 1985, S. 37-58.
- Lechner 1971**, Lechner, Martin: *Schön schwarz bin ich*: zur Ikonographie der Schwarzen Madonnen der Barockzeit. Eggenfelden 1971.
- Lederbogen 1986**, Lederbogen, Jan: Fotografie als Völkerschau. In: Fotogeschichte. Bd. 22, 1986, S. 47-64.
- Leiris 1985a**, Leiris, Michel: Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985. (Nach dem Original: *L'œil de l'ethnologue*. In: Documents, Nr. 7, 1930, S. 404-414. Übernommen als Titel der Werkausgabe: Heinrichs, Hans-Jürgen: Ethnologische Schriften. Bd. 2: Das Auge des Ethnographen. Frankfurt a. M. 1978)
- Leiris 1985b**, Leiris, Michel: Das *caput mortuum* oder die Frau des Alchemisten. In: Ders.: Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985, S. 256-262.
- Leistenschneider 2005**, Leistenschneider, Eva: Bilder des Fremden – Ernst Ludwig Kirchners *Marokkaner*-Zeichnungen aus Skizzenbuch 7. In: Dittmann, Lorenz/Melcher, Ralf (Hg.): Die BRÜCKE in der Südsee – Exotik der Farbe. Ausst.-Kat. Saarländisches Museum Saarbrücken. Ostfildern-Ruit 2005, S. 195-201.
- Lemaire 2000**, Lemaire, Gérard-Georges: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Köln 2000, S. 243. (Nach dem Original: *L'univers des Orientalistes*, Paris 2000.)
- Leopold 2008**, Leopold, Rudolf (Hg.): Christian Schad. Retrospektive. Leben und Werk im Kontext. Ausst.-Kat. Leopold-Museum Wien. Köln 2008.

Lepp 1999, Lepp, Nicola (Hg.): Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Deutschen Hygiene Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 1999.

Lethen 1994, Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994.

Lethen 1996, Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205-231.

Leuchten 2009, Leuchten, Christina: Man Ray – *Noire et Blanche*. Hausarbeit Universität Trier 2009.

Le Vaillant 1790, Illustrationen aus : Le Vaillant, François : Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique par le Cap de Bonne-Espérance. 2 Bände. Paris 1790. Online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300104k/f4.planchecontact.pagination>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Lewerenz 2006, Lewerenz, Susann: Die Deutsche Afrika-Schau (1935-1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt a. M. 2006.

Lienau 2006, Lienau, Christine: *Typus/Typisches/Typisch*. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart 2006, S. 392.

Lindfors 1999, Lindfors, Bernth (Hg.): Africans on Stage. Studies in Ethnological Show Business. Bloomington, Indiana 1999.

Lintig 2006, Lintig, Bettina von: Black Paris – über Kunst aus Afrika und afrikanische Kunst in der Diaspora. In: Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 16, 2006, o. S.

Lintig/Wendl 2006, Lintig, Bettina von/Wendl, Tobias: Das schwarze Paris. Geschichte, Kunst und Mythos. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatmuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 15-35.

Lloyd 1991, Lloyd, Jill: German Expressionism: Primitivism and Modernity. New Haven, Conn. 1991.

Lloyd/Peppiatt 2002, Lloyd, Jill/Peppiatt, Michael (Hg.): Christian Schad. Das Frühwerk 1915-1935; Gemälde, Zeichnungen, Schadographien. Ausst.-Kat. Musée Maillol Paris, Neue Galerie New York. München 2002.

Löschner 1982, Löschner, Renate: Humboldts Naturbild und seine Vorstellung von künstlerisch-physiognomischen Landschaftsbildern. In: Kohl, Karl-Heinz (Hg.): Mythen der Neuen Welt. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Berlin 1982, S. 245-253.

Lohberg 1993, Lohberg, Gabriele (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. Gret Palucca zum Gedenken. Ausst.-Kat. Kirchner Museum Davos. Davos 1993.

Lohberg 1994, Lohberg, Gabriele (Hg.): Kirchner-Museum Davos: Katalog der Sammlung. Bd. 2: Fotografie, Porträt, Landschaft, Interieur, Ausstellung. Davos 1994.

Lohkamp 1976, Lohkamp, Brigitte: Zu einer Kunstgeographie der zwanziger Jahre in Deutschland. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 111-136.

Lorbeer/Wild 1993, Lorbeer, Marie/Wild, Beate (Hg.): Menschenfresser, Negerküsse ... Das Bild vom Fremden im deutschen Alltag. 2. Aufl. Berlin 1993. (1. Aufl. Berlin 1991)

Lorenz 2000a, Lorenz, Detlef: Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder. Berlin 2000.

Lorenz 2000b, Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2000.

Lotz 1997, Lotz, Rainer E.: Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany. Bonn 1997.

Lotz 2004, Lotz, Rainer E.: Schwarze Entertainer in der Weimarer Republik. In: Alonzo, Christine/Martin, Peter (Hg.): Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus. Hamburg 2004, S. 255-261.

Lovejoy 1983, Lovejoy, Paul E.: Transformations in Slavery. A History of Slavery in Africa. Cambridge 1983.

Lowe 2005, Lowe, Kate J. P.: Introduction. The Black African Presence in Renaissance Europe. In: Earle, Thomas F./Lowe, Kate J. P. (Hg.): Black Africans in Renaissance Europe. Cambridge UK 2005, S. 1-14.

Ludynia 2006, Ludynia, Mathias: Neger vor Hütte. Einige Anmerkungen zum Bild des Afrikaners in der deutschen Werbung. In: Bechhaus-Gerst, Marianne (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Frankfurt a. M. 2006, S. 297-306.

Lücke o. J., Lücke, Martin: Jazz in totalitären Diktaturen der 30er Jahre. O. J., S. 3. Online verfügbar unter: <http://www.iek.edu.ru/groups/airo/luecke.pdf>, zuletzt geprüft am: 19.04.2011.

Lücke 2004, Lücke, Martin: Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Münster 2004.

Lüthy 2003, Lüthy, Michael: Bild und Blick in Manets Malerei. Berlin 2003.

Luyken 2004a, Luyken, Gunda (Hg.): Hannah Höch – Album. Ostfildern-Ruit 2004.

Luyken 2004b, Luyken, Gunda: Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst? In: Luyken, Gunda (Hg.): Hannah Höch – Album. Ostfildern-Ruit 2004, o. S.

Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006.

McGrath 2000, McGrath, Elizabeth: Humanism, Allegorical Invention and the Personification of the Continents. In: Vlieghe, Hans (Hg.): Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700). Turnhout 2000.

Machnik 2004, Machnik, Katharine: *Schwarzafrika*. In: Arndt, Susan/Hornscheidt, Antje (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster 2004, S. 204 ff.

Magnaguagno 1987, Magnaguagno, Guido (Hg.): Edvard Munch. Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Kunsthau Zürich. Essen 1987.

Mai 2000, Mai, Ekkehard (Hg.): Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Alte Pinakothek München, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Köln 2000.

Mainfränkisches Museum 1987, Mainfränkisches Museum Würzburg (Hg.): Aus Balthasar Neumanns Baubüro: Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Ausst.-Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Würzburg 1987

Major-Frégau 2000, Major-Frégau, Madeleine: Malepart de Beaucourt, François. In: Dictionary of Candian Biography Online. University of Toronto/Université Laval 2000. Online verfügbar unter: http://www.biographi.ca/EN/009004-119.01-e.php?id_nbr=2044, zuletzt geprüft am: 18.06.2012.

Makela 1996, Makela, Maria: From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s Germany. In: Boswell, Peter W./Makela, Maria M. (Hg.): The Photomontages of Hannah Höch. Ausst.-Kat. Walker Art Center Minneapolis, Museum of Modern Art New York, County Museum of Art Los Angeles. Minneapolis 1996, S. 70-73.

Makela 2007, Makela, Maria: Von Paaren und Paarungen. Hannah Höch und die Institution der Ehe in der frühen Weimarer Republik. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 38-49

Mamozai 2009, Mamozai, Martha: Einheimische und koloniale Frauen. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Neddermann, Hauke (Hg.): Frauen in den deutschen Kolonien. Berlin 2009, S. 14-31.

Marsh 2005, Marsh, Jan (Hg.): Black Victorians: Black People in British Art 1800-1900. Ausst.-Kat. Art Gallery Manchester und Museum and Art Gallery Birmingham. Aldershot 2005.

Martensen-Larsen 1979, Martensen-Larsen, Britta: Primitive Kunst als Inspirationsquelle der BRÜCKE. In: HAFNIA – Copenhagen Papers in the History of Art. 1979, S. 90-118.

Martin 1993, Martin, Peter: Schwarze Teufel, edle Mohren: Afrikaner in Bewußtsein und Geschichte der Deutschen. Hamburg 1993.

Martin 2003, Martin, Peter: Anfänge politischer Selbstorganisation der deutschen Schwarzen bis 1933. In: Bechhaus-Gerst/Klein-Arendt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945, Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 193-206.

Martin 1998, Martin, Peter: Schwarz versus Weiß. Farbige Sportler im Nationalsozialismus. In: Mittelweg 36. Nr. 7, Heft 5, 1998, S. 73-89.

Martin 1999, Martin, Peter: ...auf jeden Fall zu erschießen. Schwarze Kriegsgefangene in den Lagern der Nazis. In: Mittelweg 36. Nr. 8, Heft 5, 1999, S. 76-91.

Martin 1999, Martin, Peter: Kulturpest. Der Kampf der Nazis gegen die negerische Unkultur. In: Mittelweg 36. Nr. 8, Heft 1, 1999, S. 66-77.

Maurer 1975, Maurer, George: Manet. Peintre-Philosophe. A Study of the Painter's Themes. University Park: Pennsylvania 1975.

Maur 2003, Maur, Karin von (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2003.

Maurer 1995, Maurer-Zilioli, Ellen: Hannah Höch. Jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk 1945. Berlin 1995.

Maurer 1984, Maurer, Evan: DaDa und Surrealismus. In: Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984, S. 546-607.

McCauley 1994, McCauley, Elizabeth Anne: Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871. New Haven 1994.

McClintock 1995, McClintock, Anne: Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. New York 1995.

McEwen 1990, McEwen, Frank: Thomas Baines – der Künstler. In: Kammerer-Grothaus, Helke (Hg.): 10 Jahre Zimbabwe: Kunst und Geschichte. Ausst.-Kat. Übersee-Museum Bremen, Haus der Kulturen der Welt Berlin. Bremen 1990, S. 130-132.

Meidner 1919, Meidner, Ludwig: Septembermanifest. In: Kunstblatt. Nr. 3, 1919, S. 332.

Meißner 1994, Meißner, Günter (Hg.): Saur – Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 8: Bayonne-Benech. München 1994.

Meister 1692, Meister, Georg: Der Orientalisch-Indianische Kunst- und Lust-Gärtner, Dresden 1692. Online verfügbar unter: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/pon/content/titleinfo/96256>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012

Melcher/Wagner 2011, Melcher, Ralph/Wagner, Christoph (Hg.): Die BRÜCKE und der Exotismus. Bilder des Anderen. Berlin 2011.

Memmi 1987, Memmi, Albert: Rassismus. Frankfurt a. M. 1987. (Nach dem Original: Le racisme. Paris 1982.)

Mesenhöller 2002, Mesenhöller, Peter: Vermessenheiten. Fremde Körper in der Ethnologie und Anthropologie des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 147-162.

Mey 1984, Mey, Dorothea: Courtisane oder menagere? Zwei Pole des bürgerlichen Frauenbildes. Männliche Liebesideologie in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. In: Bechtel, Beatrix (Hg.): Die ungeschriebene Geschichte. Historische Frauenforschung. Himberg bei Wien 1984, S. 187-198.

Mey 1987, Mey, Dorothea: Die Liebe und das Geld. Zum Mythos und zur Lebenswirklichkeit von Hausfrauen und Kurtisanen in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Weinheim 1987.

Meyer 1984, Meyer, Theo: Nietzsches Kunstauffassung. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984, S. 1-48.

Michalski 1992, Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie. Köln 1992.

Micossè-Aikins/Oto 2012, Micossé-Aikins, Sandrine/Oto, Sharon Dodua: The Little Book of Big Visions. How to be an Artist and Revolutionize the World. Münster 2012.

Miles 1991, Miles, Robert: Rassismus. Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffs. Hamburg 1991. (Nach dem Original: Racism. London 1989.)

Miller 1985, Miller, Christopher L.: Blank Darkness: Africanist Discourse in French. Chicago 1985.

Moebius/Quadflieg 2006, Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): Kultur: Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2006.

Möhle 2003, Möhle, Heiko: Afrikaner in Deutschland und die Deutsche Gesellschaft für Eingeborenenkunde in der Weimarer Republik. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 225-236.

Moeller 1993, Moeller, Magdalena M. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle. Ausst.-Kat. BRÜCKE Museum Berlin, Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, Kunsthalle zu Kiel u. a. München 1993.

Moeller 2005, Moeller, Magdalena M. (Hg.): BRÜCKE: Die Geburt des Expressionismus. Ausst.-Kat. BRÜCKE-Museum Berlin. München 2005.

Mongi-Vollmer 2004, Mongi-Vollmer, Eva: Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berlin 2004.

Mosbach 1993, Mosbach, Doris: Vom Ab-Geschmack der grossen weiten Welt. Exoten im Dienste der Werbung. In: Lorbeer, Marie/Wild, Beate (Hg.): Menschenfresser, Negerküsse ... Das Bild vom Fremden im deutschen Alltag. 2. Aufl. Berlin 1993, S. 118-123.

Mudimbe 1988, Mudimbe, Valentin Y.: The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge. Bloomington 1988.

Mück 2008, Mück, Hans-Dieter (Hg.): Otto Mueller: Von der Leichtigkeit des Seins. Gemälde, Aquarelle, Farbkreide-Zeichnungen, Druckgraphik, Sammlung Karsch. Ausst.-Kat. Ausstellung in Kunsthaus Apolda Avantgarde. Utenbach 2008.

Mühlenberend 2001, Mühlenberend, Sandra: Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des *Viertelstundenaktes*. In: Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001, S. 278-282.

Münch 1995, Münch, Paul: Wie aus Menschen Weiße, Schwarze, Gelbe und Rote wurden. Zur Geschichte der rassistischen Ausgrenzung über die Hautfarbe. In: Essener Unikate: Berichte aus Forschung und Lehre. Nr. 6, Heft 7, 1995, S. 87-97.

Mugalu 2008, Mugalu, Barbara (Red.): Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart. Bonn 2008.

Murphy 1996, Murphy, Alexandra: B 111 Sommer: Die Ährenleserinnen. In: Clarke, Michael/Heilmann, Christoph H./Sillevius, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. *Les amis de la nature*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1996, S. 279.

Musée National du Louvre 1986, Musée National du Louvre (Hg.): Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. Ecole française. Bd. III, Paris, 1986.

Nachbaur 1964, Nachbaur, Wenzel (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner – BRÜCKE. Ausst.-Kat. R. N. Ketterer. Bad Cannstatt 1964.

Nachbaur 1971, Nachbaur, Wenzel (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausst.-Kat. Galerie Roman Norbert Ketterer, Campioine d'Italia bei Lugano. Campione 1971.

Nationalmuseet Kopenhagen 2001, Nationalmuseet Kopenhagen (Hg.): Fra slaveri til frihed. Det dansk-vestindiske slavesamfund 1672-1848. Kopenhagen 2001.

Nederveen Pieterse 1992, Nederveen Pieterse, Jan: White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture. New Haven 1992. (Nach dem Original: Wit over zwart: beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur. Amsterdam 1990.)

Neske 1959, Neske, Günther (Hg.): Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag: Festschrift. Pfullingen 1959.

N'guessan 2002, N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde. Berlin/Frankfurt a. M. 2002.

Niemeyer-Wasserer 2006, Niemeyer-Wasserer, Natascha: Wassily Kandinsky und die Malerei des russischen Symbolismus in den formativen Jahren 1896-1907. Eine vergleichende Studie. Dissertation. München 2006, S. 31.; Online verfügbar unter: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/7973/1/Niemeyer-Wasserer_Natascha.pdf, zuletzt geprüft am: 29.12.2011.

Nierhoff 2003, Nierhoff, Barbara: *Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem*. Einige Anmerkungen zum expressionistischen Körperbegriff der BRÜCKE. In: Bronfen, Elisabeth/Schulze, Sabine (Hg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit 2003, S. 48-61.

Nierhoff 2004, Nierhoff, Barbara: Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der BRÜCKE, Essen 2004.

Nierhoff 2005, Nierhoff, Barbara: Im Spannungsfeld von Tradition und Moderne. Das Doppelgemälde Liegender Akt mit Fächer – Schlafende Milly (1909/1911) von Ernst Ludwig Kirchner. In: Buschhoff, Anne/Herzogenrath, Wulf (Hg.): 100 Jahre BRÜCKE. Druckgraphiken, Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen. Bremen 2005, S. 102-117.

Nietzsche o. J., Nietzsche, Friedrich: Nachgelassenes Fragment. NF-1888.23[2]. Abgedruckt in: NietzscheSource.org. Digitale kritische Gesamtausgabe (eKGWB). Online verfügbar unter: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>. Zuletzt geprüft am: 8.11.2012.

Nippa 2007, Nippa, Annegret: Ernst Ludwig Kirchner im Völkerkundemuseum Dresden. Eine Recherche zur Wahrnehmung des Fremden. In: Dalbajewa, Birgit/Herold, Anja (Hg.): Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft BRÜCKE. 100 Jahre BRÜCKE – Neueste Forschung. Dresden 2007, S. 31-36.

Njami, Njami, Simon: Memory in the Skin: The Work of Ingrid Mwangi. Online verfügbar unter: http://www.ingridmwangi.de/ingrid_mwangi_robert_hutter/text__simon_njami.html, zuletzt geprüft am: 31.10.2012.

Nochlin 1983a, Nochlin, Linda (Hg.): The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society. London 1994.

Nochlin 1983b, Nochlin, Linda: The Imaginary Orient. In: Nochlin, Linda (Hg.): The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society. London 1994, S. 33-59. (Zuerst erschienen in: Art in Amerika, Mai 1983, S. 118-131, S. 187-191.)

Nolte-Jacobs 1991, Nolte-Jacobs, Annette: Von Leibl bis Pechstein: deutsche Zeichnungen aus den Beständen der Graphischen Sammlung. Ausst.-Kat. Graphischen Kabinett Kunsthaus Zürich. Zürich 1991.

Nutz 2003, Nutz, Thomas: ...& autres curiosités. Exotische Artefakte als Objekte des Elitenkonsums des 18. Jahrhundert. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster 2003, S. 1-24.

O. A. 1902, O. A.: Anzeige im: Berliner Tageblatt. 30.11.1902, 7.12.1902.

O. A. 1905, O. A.: Anzeige im: Rendsburger Wochenblatt. 15., 16., 17., 19.2.1905

O. A. 1912, O. A. (Hg.): Skizzen und Gemälde aus deutschen Kolonien von Ernst Vollbehr. Privatdruck. Berlin 1912.

O. A. 1997, O. A. (Hg.): Ernst Vollbehr – Impressionen aus Togo. Ausst.-Kat. Goethe Institut Lomé, Institut für Länderkunde Leipzig. Leipzig 1997.

O. A. 2001, O. A.: Kurzbiografie. In: Verein Kulturtausch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001, S. 22-25.

O. A. 2006, O. A.: Die Welt als Ausstellung. In: Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatumuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006, S. 53.

O. A. 2012, O. A.: Young Woman with Peonies. Katalogtext der National Gallery of Art. 2012. Online verfügbar unter: <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg90/gg90-61356.html>, zuletzt geprüft am: 22.09.2012.

O. A./Typenporträts, O. A.: Typenporträts (Definition. In: Wire. Ohne weitere Angaben. Online Verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_rom.pl?Lang=de&Db=Primitivismus, zuletzt geprüft am: 31.01.2012.

Oberhofer 2009, Oberhofer, Michaela: Zwischen Tradition und Innovation. Die Geschichte der Bamum-Sammlung des Ethnologischen Museums Berlin. Zürich 30.05.2009. Online verfügbar unter: <http://about-africa.ilov.de/zuerich/vortraege/Z%C3%9C-2009FT-11.php>, zuletzt geprüft am: 16.11.2010.

Ochaim 1998, Ochaim, Brygida: Variété-Tänzerinnen um 1900, In: Balk, Claudia/Ochaim, Brygida (Hg.): Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Ausst.-Kat. Deutsches Theatermuseum München, Georg-Kolbe-Museum Berlin. Frankfurt a. M. 1998, S. 69-116.

Oellers 1976a, Oellers, Adam C.: Bemerkungen zur Ikonographie des Porträts der zwanziger Jahre. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 47-81.

Oellers 1976b, Oellers, Adam C.: Porträt und Porträttheorie der zwanziger Jahre in zeitgenössischen Quellen und Künstlerzitate. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn Bonn 1976, S. 101-110.

Oesterreich 2012, Oesterreich, Miriam: Allegorie oder Bildfetisch? Zu Rezeptionspraktiken *exotischer* Körperbilder in früher Reklame. Kolloquiumsvortrag zum Dissertationsprojekt, vom 5. Mai 2012, bei Margit Kern, FU Berlin. Siehe Onlineankündigung unter: <http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/Personal/AG-Span-Iberoam-Kunstgeschichte.pdf>, zuletzt geprüft am: 4.11.2012.

Oexle 2001, Oexle, Otto Gerhard: Konsens – Vertrag – Individuum. Über Formen des Vertragshandelns im Mittelalter. In: Bessmertny, Yuri L./Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Das Individuum und die Seinen. Individualität in der okzidentalen und in der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2001, S. 15-38.

O'Grady 2003, O'Grady, Lorraine: Olympia's Maid. Reclaiming Black Female Subjectivity. In: Jones, Amelia (Hg.): The Feminism and Visual Culture Reader. London 2003, S. 174-187.

Oguntoye 1997, Oguntoye, Katharina: Eine afro-deutsche Geschichte. Zur Lebenssituation von Afrikanern und Afro-Deutschen in Deutschland von 1884 bis 1950. Berlin 1997.

Oguntoye 2004, Oguntoye, Katharina: Afrikanische Zuwanderung nach Deutschland zwischen 1884 und 1945. In: AntiDiskriminierungsbüro Köln (Hg.): The BlackBook. Deutschlands Häutungen. Frankfurt a. M. 2004, S. 15-20.

Oldenburg/Sick 2004, Oldenburg, Helene von/Sick, Andrea (Hg.): Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures. Ausst.-Kat. Thealit Frauen Kultur Labor, Bremen. Bremen 2004.

Oloukpona-Yinnon 2003, Oloukpona-Yinnon, Adjai Paulin: Zur Begegnung zwischen Weiß und Schwarz in Deutschland im kolonialen Kontext. Das Beispiel von Togoern im kaiserlichen Deutschland. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Klein-Arendt, Reinhardt (Hg.): Die (koloniale) Begegnung. AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918. Frankfurt a. M. 2003, S. 237-254.

Opitz 2005, Opitz, Claudia: Um-Ordnungen der Geschlechter. Einführung in die Geschlechtergeschichte. Tübingen 2005.

Osayimwese 2008, Osayimwese, Itohan: Colonialism at the Center: German Colonial Architecture and the Design Reform Movement, 1828-1914. Ph.D-Thesis. University of Michigan 2008.

Osterhammel 2006, Osterhammel, Jürgen: Kolonialismus: Geschichte – Formen – Folgen. 5. aktual. Aufl. München 2006. (1. Aufl. München 1995.)

Osterwold 1987, Osterwold, Tilman: Faszination und Zerstörung – Anpassung und Unterwerfung. In: Pollig, Hermann (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Stuttgart 1987, S. 26-33.

Otterbeck 2007, Otterbeck, Christoph: Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Köln 2007.

Pagé 1990, Pagé, Suzanne (Hg.): Kees van Dongen. Le Peintre. Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1990.

„Pangloss.de“, „pangloss.de.“ o. J. Online verfügbar unter: <http://www.pangloss.de/cms/index.php?page=begriff-2>, zuletzt geprüft am: 21.09.2012.

Parks o. J., Parks, Caroline: Art as a Representation of Resistance. O. J. Online verfügbar unter: http://scholar.library.miami.edu/slaves/representations/Individual_art_essays/carolines.htm, zuletzt geprüft am: 25.07.2011.

Paul 2006a, Paul, Gerhard. (Hg.): *Visual History*. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

Paul 2006b, Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur *Visual History*. Eine Einführung, in: Ders. (Hg.): *Visual History*. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7-35.

Pauli o. J., Pauli, Riccarda: Zur theologischen und sozialhistorischen Bedeutung des dunklen Inkarnats, o. J., online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_om.pl?Lang=de&Db=PostCol, zuletzt geprüft am: 14.09.2012.

Peppiatt 2002, Peppiatt, Michael: Christian Schad: Porträts der zwanziger Jahre. In: Lloyd, Jill/Peppiatt, Michael (Hg.): Christian Schad. Das Frühwerk 1915-1935; Gemälde, Zeichnungen, Schadographien. Ausst.-Kat. Musée Maillol Paris, Neue Galerie New York. München 2002, S. 33-42.

Petsch 1982, Petsch, Joachim: Malerei im Dritten Reich. Köln 1982. Online verfügbar unter: http://kunst.gymzbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei_1.htm, zuletzt geprüft am: 18.12.2011.

Pevsner 1986, Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986. (Nach dem Original: Academies of art, past and present. New York 1973.)

Pfarr 2001, Pfarr, Ulrich: Zwischen Ekstase und Alltag. Zur Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der BRÜCKE. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilde/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Kunst und Leben um 1900. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bände. Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 251-256.

Phillips 1995, Phillips, Tom (Hg.): Africa. The Art of a Continent. Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London. London 1995.

Pilgrim 2000a, Pilgrim, David: The Mammy Caricature. Oktober 2000. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies/>, zuletzt geprüft am: 15.09.2012.

Pilgrim 2000b, Pilgrim, David: The Tragic Mulatto Myth. November 2000. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mulatto/>, zuletzt geprüft am: 15.09.2012.

Pilgrim 2002, Pilgrim, David: Jezebel Stereotype. Juli 2002. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/jezebel.htm>, zuletzt geprüft am: 15.09.2012.

Pilgrim 2008, Pilgrim, David: Sapphire Caricature. August 2008. Online verfügbar unter: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/sapphire/>, zuletzt geprüft am: 15.09.2012.

Pindziè 2008, Pindziè, Robert Adamou: Mengwelune, Lydia, 1886 to 1966. Kamerun 2008. Online verfügbar unter: <http://www.dacb.org/stories/cameroon/mengwelune-lydie.html>, zuletzt geprüft am: 16.11.2010.

Pitman 1998, Pitman, Dianne W.: Bazille. Purity, Pose, and Painting in the 1860s. University Park, Pennsylvania 1998.

Plagemann 1988, Plagemann, Volker (Hg.): Übersee – Seefahrt und Seemacht im Deutschen Kaiserreich. München 1988.

Plisnier 2007, Plisnier, Valentine: *J.B. und sein Engel*. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 28.

Poeschel 1985, Poeschel, Sabine: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. München 1985.

Pohl 1983a, Pohl, Klaus (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 bis heute. Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Giessen 1983.

Pohl 1983b, Pohl, Klaus: Die Welt für jedermann. Reisephotographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Pohl, Klaus (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 bis heute. Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Giessen 1983, S. 96-127.

Poignant 1982, Poignant, Roslyn: Frühe ethnographische Fotografie. In: Brauen, Martin (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Fotografie. Die exotische Bilderflut. Ausst.-Kat. Völkerkundemuseum der Universität Zürich, Royal Anthropological Institut London. Zürich 1982, S. 11-43.

Pollig 1987a, Pollig, Hermann (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Stuttgart 1987.

Pollig 1987b, Pollig, Hermann: Exotische Welten. Europäische Phantasien. In: Ders. (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Stuttgart 1987, S. 16-25.

Pollock 1992, Pollock, Griselda: Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History. London 1992.

Pollock 1999, Pollock, Griselda: Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London 1999.

Polm/Schmalz-Jacobsen 1995, Polm, Rita/Schmalz-Jacobsen, Cornelia (Hg.): Ethnische Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Lexikon. München 1995.

Pomarède 1996, Pomarède, Vincent: Über die Kunst eine Schulte der Natur zu etablieren. In: Clarke, Michael/Heilmann, Christoph H./Sillevis, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. *Les amis de la nature*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1996, S. 32-39.

Pommerin 1979, Pommerin, Reiner: Sterilisierung der Rheinlandbasterde – Das Schicksal einer farbigen Minderheit 1918-1937. Düsseldorf 1979.

Pontalis 1972, Pontalis, Jean-Bertrand (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt a.M. 1972.

Posselt 2008, Posselt, Dieter W.: Otto Mueller Streben nach Wandmalerei. In: Mück, Hans-Dieter (Hg.): Otto Mueller: Von der Leichtigkeit des Seins. Gemälde, Aquarelle, Farbkreide-Zeichnungen, Druckgraphik, Sammlung Karsch. Ausst.-Kat. Kunsthaus Apolda Avantgarde. Utenbach 2008, S. 173-182.

Pratt 1992, Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London 1992.

Preimesberger 1999, Preimesberger, Rudolf: Einleitung. In: Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999, S. 13-64.

Presler 1996, Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner – *Ekstase des ersten Sehens*. Die Skizzenbücher. Karlsruhe 1996.

Presler 1998, Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. München 1998.

Probst 2010, Probst, Ernst: Machbuba. Die Sklavin und der Fürst. München 2010.

Przyrembel 2003, Przyrembel, Alexandra: Rassenschande. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus. Göttingen 2003.

Purtschert 2006, Purtschert, Patricia: Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche. Frankfurt a. M. 2006.

Pytlik 1997, Pytlik, Anna: Träume im Tropenlicht. Forscherinnen auf Reisen. Elisabeth Krämer-Bannow in Ozeanien 1906-1910. Marie Pauline Thorbecke in Kamerun 1911-1913. Reutlingen 1997.

Raad 2008, Raad, Jacqueline de: On painting from negroes and Jan Sluijters favourite model Tonia Stieltjes. In: Kolfin, Elmer/Schreuder, Esther (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas. Ausst.-Kat. De Nieuwe Kerk, Amsterdam. Zwolle 2008, S. 124-136.

Räthzel 2000, Räthzel, Nora (Hg.): Theorien über Rassismus. Hamburg 2000.

Ratzka 2008, Ratzka, Thomas: Christian Schad. Werkverzeichnis Band I: Malerei. Köln 2008.

Rebel 2003, Rebel, Ernst: Orient als Reklame. Klischee und Rätsel in der Münchner Werbegrafik um 1900. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster 2003, S. 237-258.

Recktenwald/Schönhagen 2005, Recktenwald, Andrea/Schönhagen, Astrid: Schwarze Venus. 2005. Online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_om.pl?Lang=de&Db=PostCol, zuletzt geprüft am: 21.09.2012.

Reed-Anderson 2000, Reed-Anderson, Paulette: Rewriting the Footnotes. Berlin and the African Diaspora. Berlin und die afrikanische Diaspora. Berlin 2000.

Reed-Anderson 2004, Reed-Anderson, Paulette: Chronologie zur Deutschen Kolonialgeschichte. 6.10.2004. Online verfügbar unter: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59376/chronologie>, zuletzt geprüft am: 23.09.2012.

Reff 1976, Reff, Theodore: Manet – Olympia. London 1976.

Reiche 1912, Reiche, Richard: Vorwort. In: Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.): Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln. Ausst.-Kat. Städtische Ausstellungshalle Köln. Köln 1912, S. 5.

Reichenberger 2004, Reichenberger, Andrea Anna: Wie wir Kippfiguren sehen können? 2004. Online verfügbar unter: http://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/kw/institute/Philosophie/Personal/Reichenberger/WiSy2004_reichenberger.pdf, zuletzt geprüft am: 14.03.2011.

Reidemeister 1964a, Reidemeister, Leopold (Hg.): Das Ursprüngliche und die Moderne. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. Berlin 1964.

Reidemeister 1964b, Reidemeister, Leopold: o. T. Reidemeister, Leopold (Hg.): Das Ursprüngliche und die Moderne. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. Berlin 1964, o. S.

Reif 1975, Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume: Der exotische Roman im 1. Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1975.

Reisenfeld 1997, Reisenfeld, Robin: Cultural Nationalism. BRÜCKE and the German Woodcut. The Formation of a Collective Identity. In: Art History. Bd. 2, Heft 6, 1997, S. 289-312.

Reitzenstein 1908, Reitzenstein, Ferdinand Freiherr von: Entwicklungsgeschichte der Liebe. Stuttgart 1908.

Rehberg 2008, Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2008.

Reuter 2002, Reuter, Astrid: Marie-Guilhelmine Benoist. Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800. Berlin 2002.

Rewald 1996, Rewald, John: The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. New York 1996.

Rezniček 1900, Rezniček, Ferdinand Freiherr von: Tête à Tête. In: Simplicissimus. Nr. 5, Heft 35, 1900, S. 280.

Rezniček 1904, Rezniček, Ferdinand Freiherr von: Die Macht der Gewohnheit. In: Simplicissimus. Nr. 9, Heft 6, 1904, S. 52.

Riat 1948, Riat, Georges: Précurseur d'Anvers, 22. August 1861. In: Courthion, Pierre (Hg.): Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Bd. 1: Sa vie et ses œuvres. Genf 1948, S. 160.

Ricatte 1957, Ricatte, V. R. (Hg.): Edmond de Goncourt/Jules de Goncourt: Journal. Mémoires de la vie littéraire. Bd. 3, Monaco 1957, S. 227. (Original geschrieben zwischen 1851 und 1896, erschienen zwischen 1887 und 1896.)

Richter 2002, Richter, Günter A.: Christian Schad. Die erste umfassende Monographie zu Werk und Leben des Künstlers. Rottach-Egern 2002.

Richter 1978, Richter, Hans: DADA-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1978.

Riesche 2007, Riesche, Barbara: Schöne Mohrinnen, edle Sklaven, schwarze Rächer. Schwarzendarstellung und Sklavereithematik im deutschen Unterhaltungstheater (1770-1814). Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität. München 2007. Online verfügbar unter: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/7290/1/Riesche_Barbara.pdf, zuletzt geprüft am: 27.07.2011.

Rimmele 1972, Rimmele, Gerhard: Wappengeschichte zum 30. Jahrestag des Zusammenschlusses der Gemeinden Ober- und Unterkirchberg. 1972. Online verfügbar unter: http://www.rimuki.de/geschichte/ortsgeschichte/wappen_geschichte.htm, zuletzt geprüft am: 28.02.2011.

Rincon 2001, Rincon, Carlos: *Exotisch/Exotismus*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. 7 Bände. Bd. 2: Dekadent – Grotesk. Stuttgart 2001, S. 338-366.

Ripa 1603, Ripa, Cesare: Iconologia overo descrittione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione. Rom 1603. Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603?sid=dd66277a746faded29222d0e3c334e9c>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Ripa 1645, Ripa, Cesare: Iconologia. Divisa in tre libri ne i quali si esprimono varie imagini di virtù, vitii, affetti, passioni humane, arti. Venedig 1645. Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1645?sid=45fba47accb7136194308520b5a80b47>, zuletzt geprüft am: 18.09.2012.

Ripa 1764-67, Ripa, Cesare: Iconologia. Perugia 1764-67. Online verfügbar unter: http://www.humi.keio.ac.jp/matsuda/ripa/ripa_index.html, zuletzt geprüft am: 16.11.2012.

Rippl 2005, Rippl, Gabriele: Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000). München 2005.

Ritter 2009, Ritter, Sabine: Présenter les organes génitaux. Sarah Baartman und die Konstruktion der Hottentottenvenus. In: Hund, Wulf D. (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung. Bielefeld 2009, S. 117-163.

Ritter 2010, Ritter, Sabine: Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der *Hottentottenvenus*. Münster 2010.

Rizzi 1989, Rizzi, Aldo: Sebastiano Ricci. Ausst.-Kat Villa Manin di Passarino, Udine. Mailand 1989.

Rösch 2010, Rösch, Perdita: Aby Warburg. Paderborn 2010.

Roggmann 1987, Roggmann, Bettina: Der männliche Blick. In: Kelm, Antje/Museumspädagogischer Dienst Hamburg (Hg.): Männersache: Bilder – Welten – Objekte. Ausst.-Kat. Kampnagelfabrik Hamburg. Reinbeck bei Hamburg 1987, S. 134-148.

Rogoff 2000, Rogoff, Irit: Terra Infirma. Geography's Visual Culture. New York 2000.

Rohrschneider 1994, Rohrschneider, Christine: Beaucourt, François Malepart de. In: Meißner, Günter (Hg.): Saur – Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 8: Bayonne-Benech. München 1994, S. 62-63.

Romankiewicz 2004, Romankiewicz, Brigitte: Die schwarze Madonna. Hintergründe einer Symbolgestalt. Düsseldorf 2004.

Rosenthal 2004, Rosenthal, Angela: Raising Hair. In: Eighteenth-Century Studies. Nr. 38, Heft 1, 2004, S. 1-16.

Rosenthal 1982, Rosenthal, Donald A.: Orientalism. The Near East in French painting, 1800-1880. Ausst.-Kat. Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Neuberger Museum State University of New York. Rochester 1982.

Rotondo 2002, Rotondo, Marina (Hg.): Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli al Lingotto, Mailand 2002.

Rouart/Wildenstein 1976, Rouart, Denis/Wildenstein, Daniel: Edouard Manet. Catalogue raisonné. Paris 1976.

Rubin 1984a, Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984. (Nach dem Original: Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. New York 1984.)

Rubin 1984b, Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung. In: Rubin, William S. (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984, S. 8-93.

Rüger 1976, Rüger, Christoph B.: Vorwort. In: Heusinger von Waldegg, Joachim (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933; Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn 1976, S. 8.

Ruffie 2005, Ruffie, Paul: Debat-Ponsan. Toulouse 2005, S. 42-46.

Runkel, Hue, Williams Ltd. 1989, Runkel, Hue, Williams Ltd. (Hg.): Georg Tappert: 1880-1957. Ausst.-Kat. Runkel, Hue, Williams Ltd., London. London 1989.

Rushdie 1988, Rushdie, Salman: Satanischen Verse. Reinbek b. Hamburg 2007. (Nach dem Original: The Satanic Verses. New York/London 1988.)

Rutherford 1990a, Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London 1990.

Rutherford 1990b, Rutherford, Jonathan: The Third Space – Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London 1990, S. 207-221.

Sadji 1979, Sadji, Uta: Unverbesserlich ausschweifende oder brauchbare Subjekte? Mohren als befreite Sklaven in Deutschland des 18. Jahrhunderts. In: Komparatistische Hefte, Nr. 2, 1979, S. 2-52.

Said 1978, Said, Edward W.: Orientalism. London 1978.

Schade 1987, Schade, Sigrid: Der Mythos des *Ganzen Körpers*. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987, S. 239-260.

Schade 2002, Schade, Sigrid: Körper – Zeichen – Geschlecht. *Repräsentation*: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung. In: Härtel, Insa/Schade, Sigrid (Hg.): Körper und Repräsentation. Opladen 2002, S. 77-88.

Schade/Wenk 2011, Schade, Sigrid/Wenk, Silke: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2011.

Schäffer 2007, Schäffer, Gisela: Schwarze Schönheit. *Mohrinnen-Kameen*: Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien. Magisterarbeit. RWTH Aachen 2007.

Schaschke 2004, Schaschke, Bettina: Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln. Berlin 2004.

Schaschke 2007, Schaschke, Bettina: Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzipien der Gestaltung. In: Burmeister, Ralf (Hg.): Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA! Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Berlin, Museum Tinguely Basel. Ostfildern 2007, S. 118-135.

Schiebinger 1995, Schiebinger, Londa: Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft. Stuttgart 1995. (Nach dem Original: Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science. Boston 1993.)

Schindler 1936, Schindler, E.: Gedanken zur Deutschen bildenden Kunst der Zukunft. In: Das Bild. Nr. 6, 1936, S. 290 f.

Schmidt 1959, Schmidt, Georg: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. In: Neske, Günther (Hg.): Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag: Festschrift. Pfullingen 1959, S. 264-275.

Schmidt-Linsenhoff 1997a, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Einleitung. In: Friedrich, Annegret/Hachnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 8-14.

Schmidt-Linsenhoff 1997b, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Sklaverei und Männlichkeit um 1800. In: Friedrich, Annegret/Hachnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 96-111.

Schmidt-Linsenhoff 1998, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Amerigo erfindet America. Zu Jan van der Straets Kupferstichfolge *Nova Reperta*. In: Engel, Gisela/Wunder, Heide (Hg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur frühen Neuzeit. Königstein 1998, S. 372-394.

Schmidt-Linsenhoff 2002a, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Postkolonialismus. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Nr. 7/8, 2002, S. 61-72.

Schmidt-Linsenhoff 2002b, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): Schwerpunkt Postkolonialismus. Osnabrück 2002.

Schmidt-Linsenhoff 2005, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below, Irene/Bismarck, Beatrice von (Hg.): Globalisierung – Hierarchisierung: kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg 2005, S. 19-38.

Schmidt-Linsenhoff 2006, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Klassizismus und Sklaverei. Zum Funktionswandel kultureller Differenz in A. L. Girodets Portrait du Citoyen Belley und M. G. Benoists Portrait de Nègresse. In: Bay, Hansjörg/Merten, Kai (Hg.): Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850. Würzburg 2006, S. 173-194.

Schmidt-Linsenhoff 2008, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Koloniale Körper – Postkoloniale Blicke. In: Buschhaus, Markus/Wyss, Beat (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, Paderborn/München 2008, S. 97-117.

Schmidt-Linsenhoff 2010, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien. Marburg 2010.

Schneckenburger 1972, Schneckenburger, Manfred: Bemerkungen zur *BRÜCKE* und zur *primitiven* Kunst. In: Wichmann, Siegfried (Hg.): Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1972, S. 456-474.

Schneider 2008, Schneider, Ulrich: Nyassa – Akt mit Strümpfen und Schuhen. In: Guratzsch, Herwig/Mildenberger, Hermann (Hg.): Georg Tappert. Zeichnungen. Köln 2008, S. 46-47.

Schneider/Weiner 1989, Schneider, Jane/Weiner, Annette B. (Hg.): Cloth and the Human Experience. Washington 1989.

Scholz 2005, Scholz, Dieter: Die *BRÜCKE* und die Völkerkunde in Berlin. In: Beloubek-Hammer, Anita (Hg.): *BRÜCKE* und Berlin. 100 Jahre Expressionismus. Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett, Nationalgalerie der Staatlichen Museen Neue Nationalgalerie Berlin. Berlin 2005, S. 301-306.

Scholz 2006, Scholz, Sebastian: Vision Revisited. Foucault und das Sichtbare. Vortrag im Juni 2006 an der Ruhr-Universität Bochum. Online verfügbar unter: http://www.ruhr-uni-bochum.de/genderstudies/kulturundgeschlecht/pdf/Scholz_Beitrag.pdf, zuletzt geprüft am: 18.05.2012.

Schukraft 2006, Schukraft, Harald: Kleine Geschichte des Hauses Württemberg. Tübingen 2006.

Schulz 2005, Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.

Schulze 2006, Schulze, Sabine: Die Farbe des Fleisches. Das Künstlermodell zwischen Ideal und Wirklichkeit. In: Bol, Peter/Cornelis/Richter, Heike (Hg.): Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck. Petersberg 2006, S. 261-274.

Scotti 1989, Scotti, Roland: Ernst Ludwig Kirchner – Von der Schimmeldressur zum Ballspiel. Davos 1989.

Scotti 2000, Scotti, Roland (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Katalog der Sammlung des Kirchner Museums Davos. Bd. 3: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Textilien. Davos 2000.

Seckel 1997, Seckel, Dietrich: Das Porträt in Ostasien. 3 Bände. 1 Teil: Porträt-Typen. Heidelberg 1997.

Sekula 2003, Sekula, Allan: Der Körper und das Archiv. In: Wolf, Herta (Hg.): Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M. 2003, S. 269-334.

Sembritzki 1912, Sembritzki, Emil (Hg.): Der Kolonialfreund: Ein kritischer Führer durch die volkstümliche deutsche Kolonialliteratur. Berlin 1912.

Silverman 1997, Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41-64.

Simonis/Simonis 2004, Simonis, Annette/Simonis, Linda (Hg.): Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Köln 2004.

Sloterdijk 1999, Sloterdijk, Peter: Regeln für den Menschenpark: ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt a. M. 1999.

Smalls 2004, Smalls, James: Slavery is a woman: Race, Gender, and Visuality in Marie Benoist's *Portrait d'une négresse* (1800). In: Nineteenth-Century Art Worldwide. Nr. 3, Teil 1, 2004. Online verfügbar unter: www.19thc-artworldwide.org, zuletzt geprüft am: 22.09.2012.

Smith 1996, Smith, Alison: The Victorian Nude. Sexuality, Morality and Art. Manchester 1996.

Smith McCrea 2002, Smith McCrea, Rosalie: Dis-Ordering the World in the 18th Century – The Duplicity of Connoisseurship: Masking the Culture of Slavery, or, *The Voyage of the Sable Venus: Connoisseurship and the Trivializing of Slavery*, o. S. In: Courtman, Sandra (Hg.): The Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers. Nr. 3, 2002. Online verfügbar unter: <http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2002/olv3p16.PDF>, zuletzt geprüft am: 3.10.2012.

Snowden 1970, Snowden, Frank M.: Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Graeco-Roman Experience. Cambridge Mass. 1970.

Snowden 1991, Snowden, Frank M.: Before Color Prejudice: The Ancient View of Blacks. Cambridge Mass. 1991.

Soden 1988, Soden, Kristine von (Hg.): Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Berlin 1988.

Soeffner 1983, Soeffner, Hans-Georg: *Typus und Individualität* oder *Typen der Individualität?* – Entdeckungsreisen in das Land, in dem man zu Hause ist. In: Wenzel, Horst (Hg.): Typus und Individualität im Mittelalter. München 1983, S. 11-44.

Soika 2011, Soika, Aya: Max Pechstein. Werkverzeichnis der Ölbilder. 2 Bände. München 2011.

Sonderbund 1912, Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.): Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln. Ausst.-Kat Städtische Ausstellungshalle Köln. Köln 1912.

Sow 2008, Sow, Noah: Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus. München 2008.

Spielmann 1995, Spielmann, Heinz: Georg Tapperts Vermächtnis. In: Wetzel, Brigitte (Hg.): Georg Tappert – Das Vermächtnis. Schleswig 1995, S. 7-10.

Spivak 1988, Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture, Urbana Illinois 1988, S. 271-313.

Springer 2000, Springer, Peter: Ansichten vom Kunst-Körper. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers um die Jahrhundertwende. In: Tebben, Karin (Hg.): Frauen – Körper – Kunst: Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen 2000, S. 28-52.

Stahr 2004, Stahr, Henrick: Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919-1939. Hamburg 2004.

Stammberger 2008, Stammberger, Birgit: Fremdheit am eigenen Körper: Wissenschaftliche Figurationen des Weiblichen und Monströsen. In: discussions. Nr. 1, 2008, o. S. Online verfügbar unter: http://www.perspectivia.net/content/publikationen/discussions/discussions-1-2008/stammberger_fremdheit; zuletzt geprüft am: 28.11.2012.

Stedman 1796a, Stedman, John Gabriel: Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam. London 1796, Bd. 1. Online verfügbar unter: <http://archive.org/details/narrativeoffivey01sted>, zuletzt geprüft am: 16.11.2012.

Stedman 1796 b, Stedman, John Gabriel: Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam. London 1796, Bd. 2. Online verfügbar unter: <http://archive.org/details/narrativeoffivey02sted>, zuletzt geprüft am: 16.11.2012.

Stegmaier 2002, Stegmaier, Anita: L'Indigène Aruimi. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen. Ostfildern-Ruit 2002, S. 222.

Steyerl/Rodríguez 2003, Steyerl, Hito/Rodríguez, Encarnación Gutiérrez (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster 2003.

Stiftung Brandenburger Tor/Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf 2011, Stiftung Brandenburger Tor/Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf (Hg.): Liebermanns Gegner. Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus. Ausst.-Kat. Max Liebermann Haus Berlin, Schloss Gottorf Schleswig. Köln 2011, S. 192.

Stoichita 2010, Stoichita, Victor: The Image of the Black in Spanish Art: Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: Bindman, David/Gates, Henry Louis /Dalton, Karen C. C. (Hg.): The Image of the Black in Western Art. Bd. 3: From the *Age of Discovery* to the Age of Abolition. Teil 1: Artists of the Renaissance and Baroque. Überarbeitete Neuauflage Cambridge, Mass. 2010, S. 191-234.

Stratz 1898, Stratz, Carl Heinrich: Die Schönheit des weiblichen Körpers. Stuttgart 1898.

Stratz 1902, Stratz, Carl Heinrich: Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner. Stuttgart 1902.

Stratz 1940, Stratz, Carl Heinrich: Die Rassenschönheit des Weibes. 21. Aufl. Stuttgart 1940. (1. Aufl. Stuttgart 1901)

Strautmann 2001, Strautmann, Patrick (Hg.): Rio de Janeiro – la ville métisse. Paris 2001.

Stremmel 1992, Stremmel, Ralf: Modell und Moloch: Berlin in der Wahrnehmung deutscher Politiker des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg. Bonn 1992.

Strzoda 2006, Strzoda, Hanna: Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners: eine Studie zur Rezeption *primitiver* europäischer und außereuropäischer Kulturen, Petersberg 2006.

Suthor 1999, Suthor, Nicola: Kommentar zu Gadammers Wahrheit und Hermeneutik. In: Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin 1999, S. 434-439.

Suckale 2009, Suckale Robert (Hg.): Schöne Madonnen am Rhein. Ausst.-Kat. LVR-Landesmuseum Bonn. Leipzig 2009.

Suckale-Redlefsen 2009, Suckale-Redlefsen, Gude: Schwarze Madonnen. In: Suckale Robert (Hg.): Schöne Madonnen am Rhein. Ausst.-Kat. LVR-Landesmuseum Bonn. Leipzig 2009, S. 160-175.

Sykora 1997, Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 132-181.

Szalay 1990, Szalay, Miklós (Hg.): Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst. München 1990.

Täuber 1997, Täuber, Rita E.: Der hässliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik, 1855-1930. Berlin 1997.

Täuber 2000, Täuber, Rita: Die Verwandlungen der Venus. In: Mai, Ekkehard (Hg.): Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Alte Pinakothek München, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Köln 2000, S. 196-205.

Tannert/Tischler 2004, Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt a. M. 2004.

Tate 2009, Tate, Shirley Anne: Black Beauty: Aesthetics, Stylization, Politics. Farnham 2009.

- Tebben 2000**, Tebben, Karin (Hg.): Frauen – Körper – Kunst: Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen 2000.
- Thater-Schulz 1989**, Thater-Schulz, Cornelia (Hg.): Hannah Höch. 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie. Berlin 1989.
- Theye 1985a**, Theye, Thomas: Optische Trophäen. Vom Holzschnitt zum Fotoalbum: Eine Bildgeschichte der Wilden. In: Bitterli, Urs/Theye, Thomas(Hg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Reinbek bei Hamburg 1985. S. 18-95.
- Theye 1985b**, Theye, Thomas: Eine Reise in vergessene Schränke. Anmerkungen zu Fotosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen. In: Fotogeschichte. Nr. 5, Teil 17, 1985, S. 3-20.
- Thode-Arora 1989**, Thode-Arora, Hilke: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen. Frankfurt a. M. 1989.
- Thode-Arora 2004**, Thode-Arora, Hilke: Afrika-Völkerschauen in Deutschland. In: Bechaus-Gerst, Marianne (Hg.): AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Münster 2004, S. 25-40.
- Thomsen 1911**, Thomsen, Hermann: Deutsches Land in Afrika. München 1911.
- Thornton 1989**, Thornton, Lynne: Frauenbilder. Zur Malerei der Orientalisten. In: Budde, Hendrik/Sievernich, Gereon (Hg.): Europa und der Orient, 800-1900. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Gütersloh 1989, S. 342-346.
- Thornton 1994**, Thornton, Lynne: Women as Portrayed in Orientalist Painting. Paris 1994, S. 69. (Nach dem Original: La femme dans la peinture orientaliste. Paris 1985.)
- Tofani 1986**, Tofani, Annamaria Petrioli: Inventario. Disegni esposti, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Florenz 1986.
- Träger 2008**, Träger, Veronika: Hannah Höchs allegorische Klebebilder. Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs Serie *Aus einem Ethnographischen Museum*. Diplomarbeit Universität Wien 2008. Online verfügbar unter: othes.univie.ac.at/319/1/01-15-2008_0107324.pdf, zuletzt geprüft am: 28.11.2012.
- Tragatschnig 2004**, Tragatschnig, Ulrich: Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Berlin 2004.
- Trebeß 2006**, Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart 2006.
- Trenschel 1987a**, Trenschel, Hans-Peter: 2. Orangerieszene mit allegorischer Darstellung der Weltteile Europa und Asien. In: Studtucker, Rudolf (Hg.): Aus Balthasar Neumanns Baubüro: Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Ausst.-Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Würzburg 1987, S. 94.
- Trenschel 1987b**, Trenschel, Hans-Peter: 3. Orangerieszene mit allegorischer Darstellung der Weltteile Afrika und Amerika. In: Studtucker, Rudolf (Hg.): Aus Balthasar Neumanns Baubüro: Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Ausst.-Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Würzburg 1987, S. 95.
- Türk 2006**, Türk, Klaus: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst. In: Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006, S. 142-180.
- Turner 1996**, Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. 43 Bände. London/New York 1996.
- Uhde 1958**, Uhde, Wilhelm: Edouard Manet. Gemälde und Zeichnungen. Köln 1958.
- Universitätsmuseum Marburg 1956**, Universitätsmuseum Marburg (Hg.): Ernst Vollbehr – Eingeborenen-Porträts aus den tropischen Teilen Afrikas. Auflistung Gemälde und Erinnerungen an das Hinterland Kameruns vor 50 Jahren und Tagebuchaufzeichnungen aus dem Hinterland von Kamerun. Ausst.-Kat. Universitätsmuseum Marburg. Marburg 1956.
- Unverfehrt 1993**, Unverfehrt, Gerd (Hg.): Rembrandt Schwarz-Weiss. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Universität Göttingen, Kulturzentrum Brunshausen Bad Gandersheim, Weserrenaissanceschloß Bevern. Göttingen 1993.

Valentin 2009, Valentin, Mikhail A.: Hannah Höch's Photos. Walking in the Footsteps of Photographer Hannah Höch. 1.06.2009. Online verfügbar unter: <http://hophannahhoch.wordpress.com/2009/06/01/1933-the-bride/>, zuletzt geprüft am: 15. Januar 2012.

Van Cronenburg 1999, Van Cronenburg, Petra: Schwarze Madonnen – das Mysterium einer Kultfigur. Kreuzlingen 1999.

Van den Broek 1988, Van den Broek, Lida: Am Ende der Weisheit. Vorurteile überwinden. Berlin 1988. (Nach dem Original: Hoe zit het nou met wit: bevrijding van racisme naar een strategie. Amsterdam 1987.)

Van der Heyden 2007, Van der Heyden, Ulrich: Die geographische Erforschung der Welt – koloniale Wegbereiter? Die geographische Entdeckung Afrikas und der deutsche Kolonialismus. In: Ders./Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007, S. 99-103.

Van der Heyden/Zeller 2002, Van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche. Berlin 2002.

Van der Heyden/Zeller 2007, Van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007.

Verein Kulturtausch 2001, Verein Kulturtausch e. V. (Hg.): Ernst Vollbehr – Maler zwischen den Welten. Ausst.-Kat. Bad Kleinen. Bad Kleinen 2001.

Vieweger 2009, Vieweger, Lisette: Die Inszenierung von Monstrosität im 19. Jahrhundert. Magisterarbeit Universität Leipzig. Norderstedt 2009.

Virchow 1902, Virchow Rudolf: Vorstellung der weissen Negerin Amanua samt ihrer angeblichen Schwester. Sitzungsprotokoll, Punkt 13. In: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Bd. 34 1902, S. 492-493.

Vogt 1965, Vogt, Paul: Erich Heckel. Werkverzeichnis. Recklinghausen 1965.

Vollbehr o. J., Vollbehr, Ernst: Tagebuch in 2 Bänden. O. J. Nur in Kopie vorhanden beim Leipziger Institut für Länderkunde.

Vollbehr 1912a, Vollbehr, Ernst: Mit Pinsel und Palette durch Kamerun. Tagebuchaufzeichnungen und Bilder. Leipzig 1912.

Vollbehr 1912b, Vollbehr, Ernst: Hottentottenweib (Frau Simon Copper). In: O. A (Hg.): Skizzen und Gemälde aus deutschen Kolonien von Ernst Vollbehr. Privatdruck. Berlin 1912, S. 24, Kat.-Nr. 63.

Vollbehr 1913, Vollbehr, Ernst: Wie ich Kolonialmaler wurde. In: Westermanns Monatshefte. Jg. 57, Heft 12, 1913, S. 877-890.

Vollbehr 1914, Vollbehr, Ernst: Eine Künstlerfahrt durch Usambara. Plauderei mit achtzehn Bildern von Ernst Vollbehr. In: Velhagen und Klasings Monatshefte. Nr. 4, 1914, S. 517-528.

Vollbehr 1956, Vollbehr, Ernst: Aus den Tagebüchern von Ernst Vollbehr – Tagesablauf eines Tropenmalers. In: Universitätsmuseum Marburg (Hg.): Ernst Vollbehr – Eingeborenen-Porträts aus den tropischen Teilen Afrikas. Auflistung Gemälde und Erinnerungen an das Hinterland Kameruns vor 50 Jahren und Tagebuchaufzeichnungen aus dem Hinterland von Kamerun. Ausst.-Kat. Universitätsmuseum Marburg. Marburg 1956, o. S.

Von der Brüggen 2004, Von der Brüggen, Viktoria: Zwischen Ölskizze und Bild. Untersuchungen zu Werken von John Constable, Eugène Delacroix und Adolph Menzel. Frankfurt a. M. 2004.

Wagner 2011, Wagner, Christoph: Einführung: Exotismus und Exotismen. In: Melcher, Ralph/Wagner, Christoph (Hg.): Die BRÜCKE und der Exotismus. Bilder des Anderen. Berlin 2011.

Wanken 2010, Wanken, Christiane: Einleitung. In: Berger, Ursel (Hg.): Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne. Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2010. Leipzig 2010, S. 5-24.

Warburg 1932, Warburg, Abby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. In: Bing, Gertrud/Rougement, Fritz (Hg.): Aby Moritz Warburg. Gesammelte Schriften. 2 Bände. Teil 1, Leipzig 1932.

Weber 1992, Weber, Peter: Landschaftsmalerei als wissenschaftliches Dokument. Der Maler des Klute-Handbuches Ernst Vollbehr. Münster 1992, S. 7-10.

Wegner 1983, Wegner, Reinhard: Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der Bildenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1983.

Weiermeir 1985, Weiermeir, Peter: Anmerkungen zur Geschichte der erotischen Fotografie. In: Fotogeschichte. Nr. 5, Teil 16, 1985, S. 63-67.

Weigel 1987, Weigel, Sigrid: Die nahe Fremde – das Territorium des *Weiblichen*. Zum Verhältnis von *Wilden* und *Frauen* im Diskurs der Aufklärung. In: Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 1987, S. 171-199.

Weiss 2007, Weiss, Judith Elisabeth: Der gebrochene Blick. Primitivismus, Kunst, Grenzverwirrungen. Berlin 2007.

Weiss 1979, Weiss, Peg: Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years. Princeton, N.J. 1979.

Weissberg 1994, Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M. 1994.

Welchman 1997, Welchman, John C.: Invisible Colors: a Visual History of Titles. New Haven 1997.

Wendl 2006, Wendl, Tobias (Hg.): Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora. Ausst.-Kat. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth, Kleines Plakatmuseum Bayreuth, Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., Musée des Arts Derniers und Mairie Paris. Wuppertal 2006.

Wenk 1996, Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln 1996.

Wenk 2006, Wenk, Silke: Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den *Mythos des ganzen Körpers*. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin 2006, S. 99-114.

Wentzel 1968, Wentzel, Hans: Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der BRÜCKE. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Nr. 8, 1968, S. 89-105.

Wenzel 1983, Wenzel, Horst (Hg.): Typus und Individualität im Mittelalter. München 1983.

Werner 1997, Werner, Gabriele: Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus. In: Friedrich, Annegret/Hachnel, Birgit (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 79-93.

Werner 2001a, Werner, Anne-Marie: Marokkaner. In: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik. Bestandskatalog des Saarländischen Museums. Saarbrücken 2001.

Werner 2001b, Werner, Gabriele: Ernst Ludwig Kirchner: Die Negertänzerin 1909/1910. In: Bischoff, Ulrich/Dalbajewa, Birgit (Hg.): Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911. Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln 2001, S. 146.

Wescher 1960, Wescher, Paul: La prima idea – Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso. München 1960.

Wetzel 1995, Wetzel, Brigitte (Hg.): Georg Tappert – Das Vermächtnis. Schleswig 1995.

Weyers 1992, Weyers, Dorle: Menschenbilder – Frauenbilder – Männerbilder. In: Köck, Christoph/Weyers, Dorle (Hg.): Die Eroberung der Welt. Sammelbilder vermitteln Zeitbilder. Detmold 1992, S. 118-143.

Wichmann 1972, Wichmann, Siegfried (Hg.): Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. München 1972.

Wieczorek 1998, Wieczorek, Uwe (Hg.): *Götter wandelten einst* .. Antiker Mythos im Spiegel alter Meister aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Ausst. Kat. Vaduz. Bern 1998.

- Wienand 2005**, Wienand, Kea: Funktionen visueller Repräsentationen von Alterität – Überlegungen aus gendertheoretischer und postkolonialer Perspektive, In: Krol, Martin (Hg.): Macht – Herrschaft – Gewalt. Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts. Münster 2005, S. 203-214.
- Wietek 1980**, Wietek, Gerhard: Georg Tappert 1880-1957. Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne. München 1980.
- Wietek 1996**, Wietek, Gerhard: Georg Tappert. Werkverzeichnis der Druckgraphik. Köln 1996.
- Wigger 2007**, Wigger, Iris: Die *Schwarze Schmach am Rhein*, rassistische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse. Münster 2007.
- Wild 2002**, Wild, Inge: Zwischen Mission, Kolonialismus und Ethnographie. Fremdheitserfahrungen der Lehrerin und Missionarin Anna Rein-Wuhrmann im Königreich Bamum in der deutschen Kolonie Kamerun. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Fremde. Würzburg 2002, S. 95-120.
- Wildenthal 2001**, Wildenthal, Lora: German Women for Empire, 1884-1945. Durham 2001.
- Wilke 2006**, Wilke, Sabine: Romantic Images of Africa: Paradigms of German Colonial Paintings. In: German Studies Review. Nr. 29, Teil 2, 2006, S. 285-298.
- Willis/Williams 2002**, Willis, Deborah/Williams, Carla: The Black Female Body. A Photographic History. Philadelphia Pa. 2002.
- Wintle 2009**, Wintle, Michael J.: The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography Throughout the Ages. Cambridge 2009.
- Wirz 1982**, Wirz, Albert: Beobachtete Beobachter. Zur Lektüre völkerkundlicher Fotografien. In: Brauen, Martin (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Photographie. Die exotische Bilderflut. Ausst.-Kat. Völkerkundemuseum der Universität Zürich, Royal Anthropological Institut London. Zürich 1982, S. 44-60.
- Wittmann 2004**, Wittmann, Barbara: Gesichter geben. Edouard Manet und die Poetik des Portraits. München 2004.
- Wittrock 1985**, Wittrock, Wolfgang: Toulouse-Lautrec: Catalogué complet des estampes. Paris 1985, Bd. 1.
- Wolf 2003**, Wolf, Herta (Hg.): Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie. Frankfurt a. M. 2003.
- Wolf 2004**, Wolf, Katja: Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei. In: Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 19-36.
- Wolter 2005**, Wolter, Stefanie: Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums. Frankfurt a. M. 2005.
- Wood 2000**, Wood, Marcus: Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America 1780-1865. Manchester 2000.
- Wulf/Zirfas 2005a**, Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): Ikonologie des Performativen. München 2005.
- Wulf/Zirfas 2005b**, Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg: Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): Ikonologie des Performativen. München 2005, S. 7-34.
- Yalom 1998**, Yalom, Marilyn: Eine Geschichte der Brust. Düsseldorf 1998. (Nach dem Original: History of the breast. New York 1997.)
- Zeglin 2000**, Zeglin Brand, Peggy (Hg.): Beauty Matters. Bloomington 2000.
- Zeller 2002**, Zeller, Joachim: Berliner Maler und Bildhauer im Dienste der deutschen Kolonialidee. In: van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche. Berlin 2002, S. 159-167.
- Zeller 2007**, Zeller, Joachim: Berlin. Schaustellung von Akkazwerginnen aus Zentralafrika 1893. In: Van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007, S. 427-431.

Zeller 2008, Zeller, Joachim: Bilderschule der Herrenmenschen. Koloniale Reklamesammelbilder. Berlin 2008.

Zeller 2010, Zeller, Joachim: Weiße Blicke – Schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur. Bilder aus der Sammlung Peter Weiss. Erfurt 2010.

Zimmermann 2006, Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin 2006.

Züchner 1998, Züchner, Eva (Hg): Scharfrichter der bürgerlichen Seele, Raoul Hausmann in Berlin, 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie. Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin. Ostfildern-Ruit 1998.

Verzeichnis nicht veröffentlichter Quellen

Altonaer Museum, Hamburg, Postkarten von Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel.

Archiv des Stadtmuseums Berlin, Sammelmappe von Willy Janeck zum Circus Schumann.

Bundesarchiv Berlin (BArch), Archivalien der „Deutsch Afrika-Schau“ von 1936. BArch R 1001/6382, Bl. 22, 23, 32, 37.

Kirchner Museum, Davos, Kopien der Skizzenbücher von Ernst Ludwig Kirchner. Originale im Kirchner Archiv der Galerie Henze & Ketterer, Wichtach CH. Konvolut des Nachlasses von Bernd Hünlich.

Leipzig-Institut für Länderkunde, Künstlerischer Nachlass und Tagebücher von Ernst Vollbehr.

Sammlung Peter Weiss, Hamburg, koloniale Postkarten.

Sammlung Rea-Brändle, Zürich, Bilder und Artikel über Amanua Kpapo.

Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig, Künstlerischer Nachlass von Georg Tappert.

Universitätsmuseum Marburg, Abschriften und Briefentwürfe von Prof. Richard Hamann-Mac Lean, Kunsthistorisches Institut Marburg, und dem Leiter des Universitätsmuseums, Albrecht Kippenberger.

Verzeichnis von Online-Datenbanken und Homepages

Gallica – Bibliothèque nationale de France: Online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/?lang=DE>, zuletzt geprüft am: 16.11.2012.

ADEFRA e. V. – Schwarze Frauen in Deutschland: Online verfügbar unter: <http://www.adebra.de/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo: Online verfügbar unter: <http://www.albrightknox.org/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Arvalue.com: <http://www.artvalue.com/default.aspx?ID=0>, zuletzt geprüft am: 18.11.2012.

BBC: Banksy v Bristol Museum: Online verfügbar unter: http://news.bbc.co.uk/local/bristol/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_8096000/8096891.stm, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

BBC: Your Paintings: Online verfügbar unter: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: Online verfügbar unter: <http://www.bgaeu.de/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: Online verfügbar unter: http://bpgkgate.picturemaxx.com/webgate_cms/m, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Bildindex der Kunst und Architektur: Online verfügbar unter: <http://www.bildindex.de/obj02510944.html#home>, zuletzt geprüft am: 01.02.2012.

Brooklyn Museum, New York: Online verfügbar unter: <http://www.brooklynmuseum.org/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Colecteo: Online verfügbar unter: <http://www.colecteo.com>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Der Braune Mob: Online verfügbar unter: www.derbraunemob.de, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Déshumanisation. Quand l'homme finit en cage! <http://www.deshumanisation.com/multimedia/photos/negre-sauvage?start=80>, zuletzt geprüft am: 18.11.2012.

Deutsches Historisches Museum/Objektdatenbank: Online verfügbar unter: <http://www.dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=10&db=0>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Digitale Sammlungen der Universität zu Köln: Kolonialismus und afrikanische Diaspora auf Bildpostkarten: Online verfügbar unter: <http://contentdm.ub.uni-koeln.de/cdm4/browse.php?CISOROOT=/kolonial>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Drogisterij Museums, Maarsen: Online verfügbar unter: <http://www.gapers.nl/nieuws.htm>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

„Ernst-Vollbehr“: Homepage betreut von Konrad Schuberth. Online verfügbar unter: <http://www.ernst-vollbehr.de/biogr.htm>, zuletzt geprüfte am: 7.8.2012.

Fürst Pückler Museum, Cottbus: Online verfügbar unter: http://www.pueckler-museum.de/index.php?option=com_content&view=article&id=27&Itemid=37&lang=de, zuletzt geprüft am: 18.09.2012.

Harvard Art Museums: Online verfügbar unter: <http://www.harvardartmuseums.org/>, zuletzt geprüft am: 18.11.2012.

Hermitage, St. Petersburg: Online verfügbar unter: <http://www.hermitagemuseum.org/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

„Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste“: Homepage betreut von Ralf Schlechtweg-Jahn. Online verfügbar unter: <http://www.aedph-old.uni-bayreuth.de/bosch/>, Lesedatum 16.06.2011.

Ingrid Mwangi: Online verfügbar unter: http://www.ingridmwangiroberthutter.com/ingrid_mwangi_robert_hutter/home.html, zuletzt geprüft am: 26.11.2012.

Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland: Online verfügbar unter: <http://neu.isdonline.de/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Julius Meinl: Online verfügbar unter: <http://www.meinlkaffee.at/meinl/jumppage/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Ketterer Kunst: Online verfügbar unter: <http://www.kettererkunst.de/index.shtml>, zuletzt geprüft am: 19.11.2012.

Les Journées de la Société d'Anthropologie de Paris: Online verfügbar unter: <http://www.sapweb.fr/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Louisiana State Museum: Online verfügbar unter: <http://www.crt.state.la.us/museum/>, zuletzt geprüft am: 16.11.2012.

Margaret Bowland: Online verfügbar unter: <http://www.margaretbowland.com/index.html>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

McCord Museum, Montreal: Online verfügbar unter: <http://www.mccord-museum.qc.ca/en/>, zuletzt geprüft am: 16.11.2012.

Musée d'Orsay: Online verfügbar unter: <http://www.musee-orsay.fr/en/home.html>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt: Online verfügbar unter: <http://www.mmk-frankfurt.de/de/home/>, zuletzt geprüft am: 19.09.2012.

National Gallery London: Online verfügbar unter: <http://www.nationalgallery.org.uk/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

National Gallery of Ireland, Dublin: Online verfügbar unter: <http://www.nationalgallery.ie/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

National Geographic: Online verfügbar unter: <http://www.nationalgeographic.com/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Panafrikanismusforum: Online verfügbar unter: <http://www.panafrikanismusforum.net/ueber-uns.html>, zuletzt geprüft am: 02.12.2012.

Prometheus: Online verfügbar unter: <http://prometheus-bildarchiv.de/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

„Reichskolonialamt“: Homepage betreut von Arne Schöfert. Online verfügbar unter: http://www.reichskolonialamt.de/kolonial/index_k.htm, zuletzt geprüft am: 29.11.2012.

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: Online verfügbar unter: <http://www.rkd.nl/home>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Rijksmuseum Amsterdam: Online verfügbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Royal Anthropological Institute: Online verfügbar unter: <http://www.therai.org.uk/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Online verfügbar unter: <http://www.skd.museum/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Sarotti: Online verfügbar unter: <http://www.sarotti.de/home>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

Simplicissimus: Online verfügbar unter: <http://www.simplicissimus.info/7.11.2012>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Stedelijk Museum, Amsterdam: Online verfügbar unter: <http://www.stedelijk.nl/>, zuletzt geprüft am: 18.11.2012.

Szépművészeti Múzeum, Budapest: Online verfügbar unter: <http://www.szepmuveszeti.hu/>, zuletzt geprüft am: 18.11.2012.

Tate Gallery: Online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

The Annex Galleries: Online verfügbar unter: <http://www.annexgalleries.com/>, zuletzt geprüft am: 19.11.2012.

Uffizien, Florenz: Online verfügbar unter: <http://www.uffizi.org/>, zuletzt geprüft am: 17.11.2012.

University of Stellenbosch – Library: Online verfügbar unter: <http://scholar.sun.ac.za/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Victoria and Albert Museum: Africans in Art: Online verfügbar unter: <http://www.vam.ac.uk/page/a/africans-in-art/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Worldimages, California State University: Online verfügbar unter: <http://worldimages.sjsu.edu/>, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Word & Image Retrieval Environment (WIRE): Online verfügbar unter: http://germa53.uni-trier.de/cgi-bin/wire_rom.pl, zuletzt geprüft am: 2.12.2012.

Curriculum Vitae

Name: Anika-Brigitte Kollarz

Geboren am 11. September 1976 in Hannover

- 2014 Verteidigung der Dissertation an der TU Darmstadt
- 2012-13 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Mode und Ästhetik, TU Darmstadt
- 2008-2012 Promotionsstudium an der Universität Trier sowie an der TU Darmstadt
- 2009-2012 Promotionsstipendium der Stiftung der deutschen Wirtschaft
- 2008 Exposé Stipendium der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG)
- 2006-2008 Förderung durch den Hildegardis-Verein, Bonn
- 2006 Studienkurs des Kunsthistorischen Instituts, Max-Planck-Instituts in Florenz
- 2002-2008 Studium der Kunstgeschichte, Betriebswirtschaft und Italianistik an der Georg-August-Universität Göttingen

Forschungsschwerpunkte

- Schwarze Menschen in der Kunst Europas und Amerikas
- Porträtkunst
- Gender und postkoloniale Theorien
- Critical Whiteness Studies